MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VOM INSTITUT FÜR
THEATERWISSENSCHAFT AN DER UNIVERSITÄT WIEN

2. JAHRGANG 1956 · HEFT 1

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / GRAZ-KÖLN

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

Herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

Aufgabenkreis und Zweck: Die Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft „Maske und Kothurn" will in lebendigster Form zur Weiterentwicklung dieser in vielen Ländern aufstrebenden Disziplin beitragen. Sie stellt dauernde Grund- und Wesensfragen des Theaters im Zusammenhang mit neuesten Forschungen und Erfordernissen zur Diskussion. Sie bietet viele neue theaterhistorische Einsichten und gibt Überblick über das in anderen Ländern Erprobte und Erarbeitete. Vor allem dient sie auch dem lebendigen Theater von heute und morgen, indem sie von der zweitausendjährigen Kulturkontinuität des abendländischen Theaters her die Brücken zu den neuen Theaterproblemen der Gegenwart schlägt. Wie schon im ersten Heft, erhalten deshalb nicht nur Theaterforscher das Wort, sondern genau so Regisseure und Dramaturgen, Dramatiker, Komponisten und Theaterleiter, Schauspieler und Bühnenbildner. Es geht hier bei aller Wissenschaftlichkeit nie um bloß Antiquarisches, sondern um ein gemeinsames Anliegen der Kunst und der Wissenschaft. Neben den Leitaufsätzen werden in Sonderabteilungen jeweils „Porträts" großer Theaterleute und Theaterwissenschaftler geboten. In einer Abteilung „Schatztruhe" wird Ungedrucktes oder in verschollenen Ausgaben Gefundenes dargeboten. Berichte über Theatersammlungen, Theatermuseen und Theaterwissenschaftliche Institute gewähren einen Einblick in die Arbeit der Mitstrebenden und in die Quellenbestände. Rezensionen neuer Fachliteratur und bibliographische Zusammenfassungen wechseln in den einzelnen Heften ab.

Eigentümer und Herausgeber: Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Vorstand Prof. Dr. Heinz Kindermann) / Verantwortlicher Schriftleiter: Univ.-Doz. Dr. Margret Dietrich. Alle: Wien I, Hofburg, Batthianystiege / Erscheinungsweise: jährlich 4 Hefte oder 2 Doppelhefte / Anzeigen und Beilagen werden aufgenommen, Rezensionsexemplare direkt an die Redaktion erbeten. Eine Gewähr für die Berücksichtigung unverlangt eingesandter Bücher, Separata usw. kann nicht übernommen werden. / Verlag Hermann Böhlaus Nachf. Ges. m. b. H., Graz-Kroisbach, Rosenhof; Wien, IX/72, Frankgasse 4 / Druck: Carl Ueberreuter, Wien, IX.

Preis pro Heft S 36.—, DM 6.—, pro Doppelheft S 72.—, DM 12.—.

INHALT HEFT 1

Aufsätze

	Seite
Wir wollen spielen ... Von Helene Thimig-Reinhardt (Wien)	1
Das Bühnenbild der „Zauberflöte". Von Wolfram Skalicki (Graz). Mit 3 Tafeln	2
Der Schöpfer eines Nationaltheaters. Von Agne Beijer (Stockholm)	35
Grillparzer als Dramaturg. Von Kurt Klinger (Linz)	47

Fortsetzung auf Umschlagseite 3

Titelbild: Die Meerfahrt des Dionysos. Innenbild der Augenschale des Exekias (um 540 v. Chr.). Original: Staatliche Antikensammlung München, Inv. Nr. 2044.

Im Dienste des Dionysoskultes entwickelte sich das griechische Drama als Tragödie, Komödie und als Satyrspiel. Das Bild knüpft an die Vorstellung an, daß Dionysos, ursprünglich der Toten- und Vegetationsgott, später der Gott des Weines, auf dem Wege über das Meer in jedem Frühling nach Attika komme. Dieses Titelbild will auf die Geburtsstunde des europäischen Theaters hinweisen, die sich im Zeichen des Dionysoskultes vollzog.

WIR WOLLEN SPIELEN . . .

Von Helene Thimig-Reinhardt (Wien)

„Der Sinn des Theaters in unserer Zeit" ist wie zu allen Zeiten: Objektivierung, Besinnung, Denken. Machen aber sollen es nur solche Leute, glaube ich, die nicht diesen Sinn, sondern spielen wollen. Die sich selbst zur Freude spielen wollen. Sind das nun Leute, die einnehmend und interessant sind, so werden wir auf dem Umweg über sie und ihre Spielleidenschaft zum Sinne des Theaters kommen: zum Objektivieren, Besinnen und Denken. Also eine Frage der Persönlichkeit. Das Theater wird immer nur den Menschen und seine Probleme betreffen – aber unsere Zeit bewegt der Mensch nicht sehr. Wir haben der Natur und ihren Gesetzen auf den geheimnisvollen Grund zu kommen versucht und sind auf diesem Wege weiter und tiefer gelangt wie keine Zeit vor uns. Für das Theater aber wird die Blüte kommen, wenn wir wieder in uns selbst zu schauen beginnen. Wenn sich aus dem wissenschaftlich Erkannten die Religion und Philosophie ergeben haben wird.

Max Reinhardt hat gesagt, daß, wer dem Publikum nachläuft, immer nur dessen Kehrseite zu sehen bekommt. Dies scheint mir die kürzeste und treffendste Formulierung.

Helene Thimig-Reinhardt

DAS BÜHNENBILD DER „ZAUBERFLÖTE"

Von der Uraufführung bis zu Oskar Strnad

Von Wolfram Skalicki (Graz)

Zu Beginn des Mozartjahres veröffentlichen wir im nachfolgenden einen großen Teil der Untersuchung des Bühnenbildners Dr. Wolfram Skalicki, der an einer Reihe von Theatern in Wien, Klagenfurt und Graz starke künstlerische Erfolge errang. Die Arbeit gibt nicht nur Einblick in die Entwicklung der Mozart-Aufführungen, sondern darüber hinaus auch in die Entwicklung der allgemeinen Bühnenbildgestaltung.

„Die Zauberflöte" gehört zu den schönsten, aber auch zu den problematischesten Werken der Opernliteratur und hat seit jeher gerade wegen ihrer Schwierigkeiten den Anreiz zu einer besonderen bühnenbildnerischen Gestaltung geboten. Die Problematik dieser Oper erschöpft sich nicht in der Vieldeutigkeit ihrer Entstehungsgeschichte, nicht in der unübersehbaren Fülle der Motive, die sich in ihr vereinigen; die Schwierigkeiten liegen nicht nur in den großen technischen Anforderungen der 14 raschen Verwandlungen und den erforderlichen szenischen Effekten (Schikaneder hat das alles auf seinem Vorstadttheater gelöst), sondern in der rein künstlerischen Gestaltung der Szene; denn die Musik läßt der Phantasie des Bühnenbildners und des Regisseurs den größten Spielraum.

So wurde die „Zauberflöte" seit ihrer Entstehung zu einem Prüfstein nicht nur für den Bühnenbildner und den Regisseur, sondern oft für eine ganze Generation. Es ist demnach von großem Reiz, die Dekorationen zur „Zauberflöte" einmal in ihrer Entwicklungsgeschichte zu betrachten. Der Besprechung der einzelnen Bühnenbilder wurde eine ikonographische Untersuchung der Szenenanweisungen Schikaneders vorausgestellt.

I. 1791—1802

Als Emanuel Schikaneder, dessen Name schon damals in ganz Süddeutschland bekannt war, im April 1786 nach Wien kam, übernahm er, da ihm das Geld zum Bau eines neuen Hauses fehlte, die Direktion des „Wiedener Theaters im hochfürstlich Starhembergischen Freihaus", das er am 12. Juli 1789 eröffnete. Auf seinem Spielplan standen Schauspiele, Ritterstücke, historische Schauspiele,

Lustspiele, Wiener Singspiele („komische Opern") und Deutsche Opern[1]). 1790 hatte Schikaneder eine neue Gattung von Theaterstücken, nämlich die Zauberoper, in seinen Spielplan aufgenommen.

Es gab zunächst zwei Arten von Opern und Singspielen[2]): a) mit exotischem Charakter, b) mit orientalischem Charakter — die „Zauberoper". Die erste Gattung brachte eine wirklichkeitsnahe Handlung, stattete diese mit vielem Prunk aus, bevorzugte Tempelszenen, Priesterversammlungen und dergleichen mehr, verzichtete aber auf Zaubereien. Die zweite Gattung war angefüllt mit Spuk und Zaubereien; im Mittelpunkt der märchenhaften Handlung stand gewöhnlich ein Held, der gegen mächtige Geister und Zauberer zu kämpfen hatte. Beiden Gattungen war der Kasperl gemeinsam, der als Diener oder Begleiter seine Possen machte. Außerdem nahmen die Prinzipale auf eine besondere Vorliebe der Wiener für Tierkämpfe und Tierdarbietungen Bedacht und sparten nicht mit Hunden, Löwen, Affen, Vögeln, ja selbst Nilpferden, Kamelen und Elefanten auf der Bühne.

Die Beliebtheit dieser phantastischen Produkte nahm zu, die einzelnen Bühnen suchten sich gegenseitig zu übertreffen, so daß Schikaneder 1791 Mozart zur Komposition einer „Zauberoper" aufforderte[3]). Nachdem Mozart sich im März zur Komposition bereit erklärt hatte, wurde zunächst der „Plan des Stückes" ausgearbeitet, und zwar gemeinsam[4]). Mozart, der auch aus seiner Musik zu „Thamos, König in Egypten" (Philipp v. Gebler) Teile übernahm, dürfte die Gestalt des Textes im Sinne einer ideellen Vertiefung, wie sie das „Thamos"-Drama brachte, beeinflußt haben[5]). Das fertige Buch zeigte Schikaneders Geschick als Theaterdichter und Librettist. Die neue Zauberoper vereinigte exotisches und orientalisches Kolorit und brachte zur Befriedigung der Schaulust und zur „Täuschung der Zuschauer"[6]) 12 Verwandlungen. Im übrigen war Schikaneder bedacht, „auf dem Theater nichts anzulegen" — wie Goethe verlangt —, „als was sich auf Brettern zwischen Lappen, Pappendeckel und Leinwand aufführen läßt". Das Theater auf der Wieden muß also den Anforderungen der „Zauberflöte", denen heute manche große Bühne hilflos gegenüber-

---

[1]) O. E. Deutsch, a. a. O., S. 14; 33 f. (Vgl. Lit.-Verz. am Schluß der Abhandlung.)

[2]) E. v. Komorzynski, Schikaneder, a. a. O., S. 104; 132.

[3]) Es wird angenommen, daß die Aufführung von Seiten der Freimaurer und Illuminaten geplant war, um den Thronfolger, den späteren Franz II., durch eine allegorische Darstellung für die Ideen des Freimaurertums zu gewinnen. Vgl. „Geheime Geschichte des Verschwörungssystems der Jakobiner in den österreichischen Staaten, für Wahrheitsfreunde", London 1795, Moritz Alexander Zille (1840—1872), „Die Zauberflöte", Leipzig 1866, Richard Koch: „Br... Mozart. Freimaurer und Illuminaten", Reichenhall 1911, Leopold v. Sonnleithner: „Über die Zauberflöte", Mozarteumsmitteilungen I, 1, Salzburg 1919.

[4]) Bel. bei H. Abert, a. a. O., II, 760.

[5]) Die Parallelen zum „Thamos" sind auffällig. Vgl. H. Abert, a. a. O., II, 765; 825, Anm. 2 und L. Conrad, a. a. O., 366 f.

[6]) Vgl. Stefano Arteaga, a. a. O.: „Da zur Täuschung Geschwindigkeit und Pünktlichkeit im Schauspiel erforderlich sind (denn außer dem würde der Zuschauer merken, daß er betrogen werde), so ist die Einheit der Szene, die beiden hinderlich sein würde, ihrer Natur nach aus der Oper verbannt!"

steht, durchaus gewachsen gewesen sein[7]). Der „primitive Holzbau", von dem noch E. Lert[8]) phantasiert, gehört der Legende an.

Das Theater auf der Wieden, ein zweistöckiger Bau, der die Gestalt einer „länglichen, viereckigen Kiste" hatte[9]), war wohl ein Provisorium, das deshalb nach 14 Jahren aufgegeben wurde, aber kein Holzbau. Nur das Innere des Theaters war aus Holz, die Wände gemauert, das Dach mit Ziegeln gedeckt. Die Fläche des ganzen Hauses war über 30 m lang und 15 m breit, also dem Leopoldstädtertheater in den Flächenmaßen sehr verwandt, während der Flächenraum des Josefstädtertheaters wesentlich geringer ist[10]). Schikaneder nannte das Theater, nachdem er 1794 das Haus erhöht und eine 3. Galerie eingebaut und „neu verziert" hatte, dennoch „das fehlerhafte und unregelmäßige Gebäude". Es muß zuletzt beinahe 1000 Personen gefaßt haben[11]).

Die Bühne war 12 m tief und über 14 m breit, der Portalausschnitt war mindestens 9 × 4 m groß. Die technischen Einrichtungen waren vorzüglich, wie die „Vertrauten Briefe"[12]) berichten: „Das Innere des Hauses ist gut eingerichtet, die Maschinerien beim Theater gut angebracht, so daß große Verwandlungen können bewürckt werden."

Das Bühnensystem, für das Schikaneder seine Szenenanweisungen schrieb, war noch immer die alte Tiefenbühne des Jesuitendramas, die im Laufe des 18. Jahrhunderts mit ihrem ganzen Repertoire an Verwandlungs- und Überraschungsdekorationen vom Hof- zum Volkstheater übergegangen war[13]). Die Verwandlungen, bei denen Regisseur und Theatermaler ihre ganze Kunst zeigen konnten, erfolgten bei offener Bühne. Ein Hilfsmittel, von dem auch Schikaneder ausgiebig Gebrauch machte, war die Verkürzung der Bühne durch einen Prospekt, hinter dem man die alte Dekoration auswechseln konnte, während vorne eine Szene spielte. Wie stark diese Zweischlägigkeit, der Wechsel von kurzer und tiefer Bühne, die Dramaturgie beeinflußte, zeigt auch der Text der „Zauberflöte"[14]). So wechseln immer Szenen mit „tiefer" Bühne (I/1, 15; II/1, 7, 20, 28, 30) mit Szenen für eine „kurze" Bühne (I/9; II/2, 13, 26, 29) ab.

---

[7]) Schletterer 85 (bel. bei E. Lert, a. a. O.): „Er (der Dichter) muß des Theatri kundig sein und wissen, wie vielmal in einer Oper die Seiten-Scenen changiert werden können, damit die Zuschauer nicht auf die Repräsentationes warten dürfen, wie es oft in Hamburg bei Aufführung neuer Pièces geschieht; es muß ihm bekannt sein, was für Glorien- und Göttermaschinen, Luft- und Flugwagen vorhanden sind, wo sie hängen und wie der Boden des Theatri beschaffen ist, und was von unten herauf kommen kann; er muß die ganze Force des Schauplatzes wohl inne haben und dafür für jedes Theater ganz aparte Genre von einem einzigen Sujet machen."

[8]) E. Lert, a. a. O.

[9]) Laut Castellis Bericht; bel. bei Hermine Cloeter, Häuser und Menschen von Wien, 1916.

[10]) Vgl. Franz Hadamowsky, Katalog der Theaters. d. Nation. Bibl. Wien, 1934, 3. Bd.

[11]) Bel. bei O. E. Deutsch, a. a. O.

[12]) „Vertraute Briefe zur Charakteristik von Wien", Verf. Knüppel, 1790—1792, Görlitz, 1793.

[13]) J. Gregor, Szen. Kunst, a. a. O., S. 104.

[14]) Vgl. die Dramaturgie Schillers und Grillparzers.

Entsprechend dem „orientalischen" Kolorit hat Schikaneder mit Spuk und Zauberei, Löwen, Affen, Vögeln und Schlangen nicht gespart. Der ganze barocke Theaterapparat mit seinen Flugwerken, Sonnen, transparenten Dekorationen, „sternflammenden" Erscheinungen und prunkvollen Aufzügen wurde entfesselt. Die alten, ikonographisch zu verfolgenden Motive: Saal (II/13), Säulenhalle und Hof (I/15, II/2 — die Loggia con Portici Minato's (1696), der Garten (II/1, 7, 26, 29), Palast oder Tempel (I/6, 9, II/30, sowie Kerker und Grotten (II/20, 28) — die Carcere sotteraneo, bilden auch in der „Zauberflöte" die Grundlagen der szenischen Vorstellung. So erinnern das „prächtige Gemach" und der Thron der Königin der Nacht an L. O. Burnacini's „Tempel der Minerva"[15]), der „Eingang des Tempels" (II/28), dessen „Anblick den vollkommensten Glanz darstellt", an Giulio Parigis „Tempio della Pace"[15]), wo sich von oben ein ganzer Olymp in Wolken niedersenkt, während in den höhlenartigen Öffnungen der Vorbühne — dem Gefängnis der bösen Geister — Feuer brennen und ein unterweltlicher Strom fließt. Dagegen verschwinden die wirklich neuen Themen „Ruine" (II/2) und „Wasserfall" (II/28) unter der Fülle des Alten. Man wurde nicht müde, diese alten Themen, die in ihrer primitivsten Form mit der einfachen Zentralperspektive überliefert waren, immer wieder abzuwandeln.

Schikaneder ließ sich dazu von den ausführlichen Schilderungen im „Sethos"-Roman[16]) anregen, der seine wichtigste Vorlage für das „exotische" Motiv war. Der „Sethos" war offenbar Schikaneders eigene Entdeckung, denn die daraus entnommenen Motive kamen nur in der „Zauberflöte" und dann nicht mehr zur Verwendung[17]). Der Kampf mit dem Ungeheuer, die „Pyramiden", die Sitzordnung der Priester, die Geharnischten und eine Menge anderer szenischer und regielicher Einfälle lassen sich auf Anregungen aus dem „Sethos" zurückführen (s. u.). So erscheint selbst in den Szenenanweisungen, die ein verwirrendes Bild einander durchkreuzender und durchdringender Ideen bieten, die „barocke Theatertradition mit der mystischen Modetendenz geschickt verknüpft"[18]).

Die folgenden Szenenanweisungen werden nach dem in mehrfacher Hinsicht bedeutenden ersten Textbuch der „Zauberflöte" zitiert, das 1791 „bey Ignaz Alberti"[19]) erschien.

---

[15]) L. O. Burnacini, „Tempel der Minerva", Stich von Kysel, Giulio Parigi, „Tempio della Pace", beide Entwürfe, Theaters. d. Nat. Bibl. Wien.

[16]) Jean Terrasson, „Geschichte des egyptischen Königs Sethos, aus geheimen Urkunden des alten Egyptens gezogen", aus dem Französischen übersetzt von Mathias Claudius, Breslau 1777—1778. Paul Nettel (104) nimmt an, daß das Werk Terrassons in der Bücherei der Loge Mozarts vorhanden war. (P. Nettl: „Mozart in Böhmen", als neubearb. und erw. Ausgabe von Prochazkas „Mozart in Prag", Prag, 1938.)

[17]) Vgl. L. Conrad, a. a. O., 356. Auf seine „orientalische" Vorlage „Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen, teils neu erfunden, teils neu übersetzt und umgearbeitet" von Christ. Mart. Wieland (Winterthur, 1768—1789), war Schikaneder durch seinen Schauspieler und Librettisten Karl Ludwig Gieseke (eig. Joh. Georg Metzlar) aufmerksam geworden. An der Verfasserschaft hat Gieseke keinen Anteil: H. Abert, a. a. O., II, 762.

[18]) M. Pirker, a. a. O.

[19]) Alberti war Logenbruder Schikaneders.

Erster Aufzug.

Erster Auftritt. Das Theater ist eine felsichte Gegend, hie und da mit Bäumen überwachsen; auf beyden Seiten sind gangbare Berge nebst einem runden Tempel[20]). Tamino kommt in einem prächtigen, japonischen[21]) Jagdkleide rechts von einem Felsen herunter, mit einem Bogen, aber ohne Pfeile; eine Schlange verfolgt ihn. — Er fällt in Ohnmacht, sogleich öffnet sich die Pforte des Tempels; drey verschleierte Damen kommen heraus, jede mit einem silbernen Wurfspieß. — Sie gehen alle drey zur Pforte des Tempels ab, die sich selbst öffnet und schließt.

Zweiter Auftritt. Papageno kommt den Fußsteig herunter ...

Sechster Auftritt. Die Berge theilen sich aus einander, und das Theater verwandelt sich in ein prächtiges Gemach. Die Königin sitzt auf einem Thron, welcher mit transparenten Sternen[22]) geziert ist.

Neunter Auftritt. Zwey Sclaven tragen, sobald das Theater in ein prächtiges ägyptisches Zimmer[23]) verwandelt ist, schöne Pölster nebst einem prächtigen türkischen[24]) Tisch heraus, breiten Teppiche auf ...

Elfter Auftritt. Papageno von außen am Fenster ...

Fünfzehnter Auftritt. Das Theater verwandelt sich in einen Hayn. Ganz im Grunde der Bühne ein schöner Tempel[25]), worauf die Worte stehen: Tempel der Weisheit; dieser Tempel führt mit Säulen zu zwey andern Tempeln[26]).

Siebzehnter Auftritt. ... zuletzt fährt Sarastro auf einem Triumphwagen heraus, der von sechs Löwen gezogen wird[27]).

Zweyter Aufzug.

Erster Auftritt. Das Theater ist ein Palmenwald; alle Bäume sind silberartig, die Blätter von Gold. 18 Sitze von Blättern; auf jedem Sitz steht eine Pyramide, und ein großes schwarzes Horn mit Gold gefaßt. In der Mitte ist die größte Pyramide, auch die größten Bäume[28]).

Zweyter Auftritt. Nacht, der Donner rollt von weitem. Das Theater verwandelt sich in einen kurzen Vorhof des Tempels, wo man Rudera von eingefallenen

---

[20]) „Felsige Gegend" und der abschließende Rundbau sind bekannte Motive des Barocktheaters; vgl. Parigi, Torelli und die Burnacini.

[21]) E. Lert liest mit Junk hier javonisch statt japonisch, ohne jedoch eine Begründung anzugeben.

[22]) Vgl. die sternförmigen Laternen vor Andachtsbildern, Dreifaltigkeitssäulen, Wegkreuzen usw.; bisweilen auch in kreisförmiger Anordnung als Aura um den Kopf einer Statue, woran Schikaneder wohl gedacht hat.

[23]) Was Schikaneder sich unter „ägyptischem Zimmer" vorgestellt hat, ist nicht klar.

[24]) Vgl. das „Bühnen-orientalisch" des Volkstheaters.

[25]) Vgl. den typischen Gebäudeabschluß in den barocken Theaterdekorationen; vgl. Anm. 20.

[26]) Die Bezeichnungen „Tempel der Vernunft" und „Tempel der Natur" fehlen im ersten Textbuch.

[27]) Vgl. Terrasson, „Sethos", IV. Buch: das Prachtgespann Sarastros ist hier als ein „mit vier Pferden nebeneinander bespannter Triumphwagen" vorgebildet.

[28]) Vgl. Terrasson, „Sethos", I. Buch, 44 f.: „Der Oberpriester ... saß im Grunde des Halbzirkels auf einem Stuhl, der etwas erhobner war als die Stühle der übrigen, er hatte zu beyden Seiten ... zwey Richter, die bloß Eingeweihte waren ... Nach ihm zu beyden Seiten saßen Priester des Labyrinths." — Auf diese Stelle stützt sich L. Conrads Widerlegung der freimaurerischen Zahlensymbolik; vgl. L. Conrad, a. a. O., 363 ff. und H. Abert, a. a. O., II, 765, Anm. 1. Die Zahl 18 erklärt sich noch viel einfacher: die Truppe Schikaneders hatte 38 Mitglieder, von denen 20 als Solisten in der „Zauberflöte" beschäftigt waren; daher blieben 18 Sänger für den Chor.

Säulen und Pyramiden sieht, nebst einigen Dornbüschen[29]). An beyden Seiten stehen practicable hohe altägyptische Thüren, welche mehr Seitengebäude vorstellen.

Siebenter Auftritt. Das Theater verwandelt sich in einen angenehmen Garten; Bäume, die nach der Art eines Hufeisens gesetzt sind; in der Mitte steht eine Laube von Blumen und Rosen, worin Pamina schläft. Der Mond beleuchtet ihr Gesicht[30]). Ganz vorne eine Rasenbank.

Achter Auftritt. Königin aus der mittleren Versenkung, und so, daß sie gerade vor Pamina zu stehen kommt.

Dreyzehnter Auftritt. Das Theater verwandelt sich in eine Halle, wo das Flugwerk gehen kann. Das Flugwerk ist mit Rosen und Blumen umgeben, wo sich sodann eine Thüre öffnet ... Ganz vorne sind zwey Rasenbänke.

Zwanzigster Auftritt. Das Theater verwandelt sich in das Gewölbe von Pyramiden ... Zwey Priester tragen eine beleuchtete Pyramide auf Schultern; jeder Priester hat eine transparente Pyramide, in der Größe einer Laterne in der Hand.

Sechs und zwanzigster Auftritt. Das Theater verwandelt sich in einen kurzen Garten, die drey Knaben fahren herunter.

Acht und zwanzigster Auftritt. Das Theater verwandelt sich in zwey große Berge; in dem einen ist ein Wasserfall, worin man sausen und brausen hört; der andere speyt Feuer aus[31]); jeder Berg hat ein durchbrochenes Gegitter, worin man Feuer und Wasser sieht; da, wo das Feuer brennt, muß der Horizont hellroth seyn, und wo das Wasser ist, liegt schwarzer Nebel. Die Scenen sind Felsen, jede Scene schließt sich mit einer eisernen Thüre[32]). Tamino ist leicht angezogen ohne Sandalien. Zwey schwarz geharnischte Männer[32]) führen Tamino herein. Auf ihren Helmen brennt Feuer, sie lesen ihm die transparente Schrift[33]) vor, welche auf einer Pyramide geschrieben steht. Diese Pyramide steht in der Mitte ganz in der Höhe nahe am Gegitter. — Tamino bläst; man sieht sie hinunter steigen, und nach einiger Zeit wieder herauf kommen; sogleich öffnet sich eine Thüre; man sieht einen Eingang in einen Tempel, welcher hell beleuchtet ist. Eine feyerliche Stille. Dieser Anblick muß den vollkommensten Glanz darstellen.

Neun und zwanzigster Auftritt. Das Theater verwandelt sich wieder in vorigen Garten.

Dreyßigster Auftritt. Der Mohr, die Königin mit allen ihren Damen, kommen von beyden Versenkungen; sie tragen schwarze Fackeln in der Hand. — Man hört den stärksten Accord, Donner, Blitz, Sturm. Sogleich verwandelt sich das ganze Theater in eine Sonne. Sarastro steht erhöht; Tamino, Pamina, beyde in priesterlicher Kleidung. Neben ihnen die ägyptischen Priester auf beyden Seiten. Die drey Knaben halten Blumen.

---

[29]) Vgl. H. Sedlmayr, a. a. O.: „In dem unarchitektonischen Garten erscheint nun eine Form, die in der Geschichte der Kunst ebenso radikal-neu ist, wie der Landschaftsgarten selbst: die künstliche Ruine. Sie wird gewöhnlich nur als ein Requisit des Naturgartens angesehen, als einer unter anderen Stimmungserregern: Höhlen, Grotten, Hütten, Freundschaftstempel, Trauerweiden usw. ... Wie der Park ruft sie das Gefühl einer großen befreienden Wehmut und den Gedanken an die Vergänglichkeit." Vgl. E. Castle, Raimund, a. a. O.

[30]) Diese Anweisung für die Beleuchtung ist auffallend.

[31]) Die Tradition einer „Feuer"-Dekoration reicht weit zurück; neu ist das Thema des „Wasserfalles". Vgl. Bühnenbilder u. Architekturphantasien von Piranesi und Zeitgenossen, die Ruinen von Thermen darstellen, aus deren geborstenen Gewölben gewaltige Wasserfälle stürzen.

[32]) Vgl. Terrasson, „Sethos", wo die beiden Geharnischten auch im Prüfungslabyrinth Wache halten. Der Weg, mit „zwei Türen gen Norden und gen Morgen", hat „einen Kämpfer auf beyden Seiten, der sechs Fuß von der Erde hoch war ..."

[33]) Vgl. Terrasson, „Sethos", 255 f., 134, 46 f. Den Text dieser Inschrift hat Schikaneder beinahe wörtlich in Verse gebracht.

Die Inszenierung Schikaneders, in der die „Zauberflöte" am 30. September 1791 ihre Uraufführung erlebte, hatte einen großen Erfolg. Schikaneders besondere Begabung als „Spielleiter und Inszenator"[34]) rühmen auch die „Vertrauten Briefe"[35]): „Er versteht die Geister- und Cörper-Welt gleichsam zu amalgamieren, und man ist bei dem Anschaun des Abenteuerlichen und Wunderbaren zweifelhaft, ob man bei dem Herrn Direktor die verworrenen Ideen seiner Fantasie, oder die feine Politik eines speculativen Kopfes bewundern soll. — Da aber seine komischen Produkte ... großen Beifall beim edlen und unedlen Theil des Publikums fanden und seine Casse sich wohl dabei befand, so kann man ihm sosehr nicht verdenken, daß er den Verstand dabei verleugnete und den Hang eines sinnlichen Volkes zum Wunderbaren und Übernatürlichen zu seinem Vorteil brauchte." Über die Aufführung der „Zauberflöte" heißt es allerdings ein paar Seiten später[36]): „Dieses lächerliche, widersinnige und fade Product, dabei der Verstand stille stehen und die Critik erröthen muß, würde ohne Composition des großen Mozart vergessen und verachtet sein, aber durch die großen Talente dieses Genies, die er dabei in ihrer ganzen Stärke zeigte, gewann das Ganze; man überhörte den Unsinn ..., man lachte über die Carricaturen, und ergötzte sich an dem Zauber der Musik ... Nicht genug, daß der Direktor die abenteuerlichsten Wesen hier zusammen gruppiert hat, ... hat er das Auge durch sechzehn verschiedene Verwandlungen zu täuschen gesucht, und auf eine barocke (!) Art die Scenen der Natur hineingezaubert."

Anders, als gemeint, hat der moralisierende und „raisonnierende" Rezensent mit dem Wort „barock" das eigentliche Wesen des Schikanederschen Theaterstils getroffen. Aber auch die „Scenen der Natur" — das Neue — hat Schikaneder in seiner Inszenierung schon andeutungsweise gebracht, die schon einer „barocken Romantik"[37]) zustrebte.

Auf dem Theaterzettel der Uraufführung[38]) kündigte Schikaneder unter anderem an: „Herr Gayl Theatermahler und Herr Neßthaler als Dekorateur schmeicheln sich nach dem vorgeschriebenen Plan des Stücks, mit möglichstem Künstlerfleiß gearbeitet zu haben." Wenn Schikaneder es in seinen Ankündigungen mit der Wahrheit auch nicht immer ganz genau nahm[39]), so ist es doch glaublich, daß die „Zauberflöte" mit neuen Dekorationen herausgebracht wurde[40]). Daß er daneben auch Stücke aus seinem Fundus[41]) verwendete, ist nur verständlich. So erzählt sogar eine der zahlreichen „Zauberflöte"-Anekdoten, daß Schikaneder die Figur des Papageno nur erfunden habe, um die Vogelkostüme verwenden zu können, die sich zufällig in seinem Fundus fanden. Als gewiegter Theaterdirektor und Regisseur wußte er jedenfalls den Wert guter

---

[34]) O. E. Deutsch, a. a. O., II, 10. Stück, 45 f.

[35]) „Vertraute Briefe", a. a. O., S. 49.

[36]) Ebd., S. 52 f.

[37]) Nagl-Zeidler-Castle, a. a. O., S. 87.

[38]) Theaterzettel der Uraufführung der „Zauberflöte" vom 30. September 1791 — Mozarteum Salzburg.

[39]) So kündigte Schikaneder die 223. Aufführung der „Zauberflöte" als „Dreihundertste" an. Vgl. O. E. Deutsch, a. a. O.

[40]) Vgl. auch O. Jahn, a. a. O., IV, 634.

[41]) Vgl. E. Lert, a. a. O., „Den Kostümfundus Schikaneders fand Schröder (Mayer II, 1, 86) wie die Dekorationen armselig. Er sah aber nur den „Oberon", während Mozarts Werk großenteils neu ausgestattet war." — Der „Oberon" gelangte 1789, also zu Beginn von Schikaneders Direktion, zur Aufführung.

Dekorationen zu schätzen und verwandte die größte Sorgfalt auch auf das Kostüm[42]). Um so bedauerlicher ist es, daß wir keine authentische Abbildung von seiner „Zauberflöte" besitzen.

Das vorhandene Abbildungsmaterial, das mit der Uraufführung der „Zauberflöte" in Verbindung gebracht werden muß, besteht aus den beiden Stichen, die dem ersten Textbuch der „Zauberflöte" beigeheftet sind, und aus den sechs Szenenstichen von 1795[43]).

Die erste Abbildung des Textbuches stellt Schikaneder in der Rolle des Papageno dar[44]); das besonders schöne Vogelkleid ist „nach wahrem Kostüm gestochen". Die zweite Abbildung zeigt ein unterirdisches Labyrinth mit merkwürdigen ägyptischen und barocken Motiven — wahrscheinlich das „Gewölbe von Pyramiden" (II/20)[45]). Dieses Blatt wird immer wieder im Zusammenhang mit der Frage der „Freimaurersymbolik" in der „Zauberflöte" genannt. Auch L. Conrad, der die freimaurerische Aufmachung als Reklametrick Schikaneders hinzustellen bemüht ist[46]), sieht in dem auf der zweiten Textbuchillustration abgebildeten, fünfzackigen Stern, der Sanduhr, dem „Winkelmaß" und der „Kelle" die Insignien der verschiedenen Grade. Dabei interpretiert L. Conrad das Bild teilweise falsch: von „Winkelmaß" und „Kelle" ist keine Spur zu finden. Es handelt sich vielmehr um einen Spaten und eine Spitzhacke (Krampen). Aber auch den danebenstehenden Krug erwähnt L. Conrad nicht. Diese Grabwerkzeuge, die Sanduhr und der Mundvorrat, die aus der Erde ragenden Trümmer und der Torso einer noch halb im Boden steckenden Statue scheinen vielmehr auf archäologische Ausgrabungen als auf Freimaurer-Riten hinzuweisen[47]). Der Stich von Ignaz Alberti macht in deutlicher Anlehnung an die Dekorationen von Gayl und Neßlthaler das „Gewölbe von Pyramiden" zu einem schauerlichen Mausoleum, zu einem unterirdischen Begräbnisort, wobei die

---

[42]) Vgl. E. v. Komorzynski, a. a. O. — Für eine Aufführung von Törrings „Agnes Bernauerin" in Salzburg (Winter 1780/81) hatte er die Rüstungen für die Ritter und die Uniformen der Soldaten der beiden Herzöge aus dem Zeughaus der Feste Hohen-Salzburg entlehnt. — Bel. bei E. K. Blümmel und G. Gugitz, „Altwiener Thespiskarren", Wien 1925, 156, 147.

[43]) Exemplare in den Städt. Sammlungen zu Wien.

[44]) Vgl. L. Conrad, a. a. O., Abb. 30. Conrad hält die Figurine des Leipziger Textbuches („zu finden bey I. B. Klein in Leipzig") irrtümlich für die Abbildung des ersten Textbuches und folgert daher falsch: „Die Profilstellung zeigt sogleich, daß die alten „Spiegelstellungen" und die „bildsäulen"- oder marionettenartige Aktion verschwunden sind." (S. 369). — Das Gegenteil davon ist richtig. Die Originalfigurine zeigt Schikaneder in der typischen Tanzposition mit vorgestelltem Fuß und in die Hüfte gestützter Hand; Kontrapost von Kopf und Fuß. Vgl. S. 21.

[45]) Vgl. Szenenstich von 1795.

[46]) L. Conrad, a. a. O., S. 369: „Der zweite Kupferstich ist insofern bedeutsam, als er ‚das Gewölbe von Pyramiden', das er offenbar darstellt, mit freimaurerischen Symbolen schmückt. Man sieht Winkelmaß und Kelle, den fünfzackigen Stern und die Sanduhr ... Es zeigt sich nun, daß diese Insignien der Freimaurergrade, die mit der Handlung in gar keinem Zusammenhang stehen, lediglich aus Reklamegründen dort angebracht sind ..." — Vgl. H. Abert, a. a. O., II, 760.

[47]) Vgl. die Dekoration und die Requisiten in „Fidelio", II. Aufzug: „Verfallene Zisterne", die von der Höhe herabhängende schwache Ampel, die Grabwerkzeuge und der Weinkrug.

Aschenurne und das Totenmal — die Pyramide — sich mit den Trümmern zu einer Allegorie des Todes vereinigen. Das Motiv der Urne, das in keinem Zusammenhang mit der Handlung der „Zauberflöte" steht, hat Schikaneder wieder dem „Sethos" entnommen, wo gleich zu Beginn des Romanes ein Tribunal zusammentritt, um an der Urne der toten Königin zu Gericht zu sitzen[48]). Diese Urne ließ Schikaneder dann auch in seinem „Gewölbe von Pyramiden" anbringen.

Die sechs Szenenstiche zur „Zauberflöte" erschienen 1795 im „Allgemeinen Europäischen Journal" zu Brünn. Sie wurden von den Brüdern Josef und Peter Schaffer gezeichnet und gestochen[49]). Die Identität der abgebildeten Dekorationen mit denen der Uraufführung wurde bisher nur von E. v. Komorzynski[50]) bestritten, der seine Ansicht damit begründet: daß das Kostüm Papagenos und seine Vogelsteige nicht genau mit der Textbuchfigurine übereinstimmen, daß das Kostüm Taminos nicht „japonisch" sei, daß Schikaneder in einem ägyptischen Stück überhaupt keine Rokoko-Kostüme verwendet hätte und daß der erste Sänger des Tamino, Herr Benedikt Schack, der außerdem Librettist und Komponist war, jedenfalls gewußt hätte, wie eine Flöte richtig zu halten sei, und sie nicht verkehrt in die Hand genommen hätte, wie es der Tamino auf den Szenenstichen tut.

Die Stecher waren sich eines solchen Verstoßes gegen das richtige Flötenspiel sicher nicht bewußt. Sie folgten einfach den Kompositionsgesetzen ihres Blattes und gaben Tamino die Flöte in die Hand, wie es ihnen besser schien. Was die Rokoko-Kostüme Paminas und der drei Damen betrifft, so verweist E. v. Komorzynski auf Schikaneders Inszenierung von „Babylons Pyramiden"[51]). Die Sorgfalt Schikaneders, die E. v. Komorzynski in Bezug auf das ägyptische Kostüm dort hervorhebt, erklärt sich aus der Zusammenarbeit mit Vincenzo Sacchetti, die aber erst seit 1797 nachweisbar ist. Daß das Kostüm Taminos in den Augen Schikaneders nicht „japonisch" war, läßt sich nicht beweisen. Die Unterschiede im Kostüm Papagenos aber erklären sich, wie die verschiedenen Veränderungen im Bühnenbild, einfach aus der Tatsache, daß die Gebrüder Schaffer ihre Eindrücke aus dem Gedächtnis wiedergaben, wobei sich einige Ungenauigkeiten ergaben[52]). Wenn die Identität nicht anzunehmen wäre, gäbe es für die Übereinstimmung des „Gewölbes von Pyramiden" mit der zweiten Textbuchillustration keine Erklärung.

Die sechs Szenenstiche zeigen, wenn sie wirklich die Inszenierung Schikaneders illustrieren, einen guten Geschmack und ein unerhört lebendiges thea-

---

[48]) Diese Stelle hatte Schikaneders Aufmerksamkeit erregt, denn er entnahm ihr auch das Motiv von der Versammlung der 18 Priester, die hier um die Urne „einen großen Halbzirkel formirten".

[49]) Ermittelt von O. E. Deutsch, a. a. O., S. 19.

[50]) E. v. Komorzynski, a. a. O. Chron. Goethe-V.

[51]) „Babylons Pyramiden", Klavierauszug, Wien 1797, im Selbstverlag Schikaneders mit 12 Stichen nach Dekorationen von Vincenzo Sacchetti.

[52]) So zeigt z. B. der Stich zu II/25 statt eines fünfzackigen Sternes einen siebenzackigen.

tralisches Empfinden. Die übersichtliche Gruppierung der Personen[53]) erfolgte nach dem von Schikaneder noch beobachteten Gesetz der Symmetrie[54]).

Das erste Bild („Felsichte Gegend" I/1) zeigt links und rechts Felsenkulissen, die deutlich in drei Gassen angeordnet sind. Der Tempel war entweder schon auf den Prospekt gemalt und — wie E. Lert annimmt — mit einer praktikablen Türe versehen oder — was wahrscheinlicher ist, ein Versatzstück, das zur ersten Verwandlung beiseite gezogen wurde[55]). Von den „gangbaren Bergen", auf die Schikaneder dreimal hinweist, ist nichts zu erkennen. Dafür zeigt die zweite Kulisse rechts einen merkwürdigen, kleinen Altar oder Brunnen. Auffallend ist, daß die Achse des Tempels nach rechts verschwenkt ist, während in den anderen Bildern die Symmetrie der Architektur gewahrt bleibt[56]). Die Architektur des Tempels zeigt einen kühlen, wohlproportionierten, barocken Klassizismus[57]). Zur Erscheinung der Königin der Nacht verschwand der Tempel und gab den Blick auf den Prospekt frei. Die Felsenkulissen setzten sich im Prospekt fort, wo sie einen halbkreisförmigen Rahmen für das „prächtige Gemach" bildeten, der auf dem Stich rechts noch zu erkennen ist[58]). Auffällig ist, daß die Schlange ganz vorne an der Rampe und in ihrer ganzen Länge erschien, während sie heute mit gutem Grund möglichst in den Hintergrund verbannt wird[59]). Sie wurde wahrscheinlich an einer Schnur über die Bühne gezogen und durch die Speerstiche der Damen in drei Stücke zerschnitten, was sicher einen szenischen Effekt bedeutete[60]).

Das zweite und dritte Bild stellt den „Hayn" (I/15) dar. Seitlich wird die Bühne durch je zwei Baumkulissen, nach oben hin durch die üblichen Laubbogen begrenzt[61]). An Stelle eines dritten Kulissenpaares stehen zwei flache, perspektivisch

---

[53]) E. Lert, a. a. O.: „Das Standortegesetz ist darstellerisch mit besonderer Betonung der Mitte befolgt. Das zeigen nicht nur die Szenenbilder, sondern auch die Szenenanweisungen wie die, daß die Königin (Nr. 14) ‚aus der mittleren Versenkung und so, daß sie gerade vor Pamina zu stehen kommt', aufsteigt ..." — „... die Dekorationen waren auf die Standortetechnik eingerichtet ..."

[54]) Bel. bei E. Lert, a. a. O. Der Chor war auf der kleinen Bühne nicht zahlreich und, wie Schröder bemerkt (Meyer II, 1, 86), gewohnheitsmäßig „in zwei Reihen gegeneinander" aufgestellt. — Vgl. auch die Spiegelstellung auf dem Szenenbild „Cora und Alonzo oder Das große Sonnenfest von Quito" von einem Anschlagzettel der Rossbachschen Truppe. Abgebildet bei E. K. Blümmel und G. Gugitz, a. a. O., an S. 208.

[55]) Vgl. Traugott Müller, Berlin 1938, Wien 1942.

[56]) Die Verschiebung der Achse kann eine Abweichung der Stecher sein, ist aber für den beginnenden Übergang zu einem romantischen Bühnenbild charakteristisch.

[57]) Der Rundtempel war seit je eine Lieblingsidee der Klassizisten. Vgl. Bramantes „Tempietto" und Raffaels „Sposalizio". Der Rundbau mit dem vorgelegten antiken Porticus ist ein Thema Palladios, das J. B. Fischer v. Erlach in der „Karlskirche" (Wien) wieder aufgreift, die damit vielleicht als unmittelbares Vorbild in Frage kommt.

[58]) E. Lert, a. a. O., hält aber auch für möglich, daß die Königin der Nacht wie auf Goethes Skizze zwischen den Säulen des Peristyls erschien.

[59]) Vgl. die verschiedenen Varianten von der Schlange bis zum Drachen.

[60]) L. Conrad, a. a. O. An die beliebten Ungeheuer wandte man die größte Mühe. Im April 1781 erschien ein solches auf der Wiener National-Schaubühne. Die „Maschine, durch die das gräßliche Thier, das auch sehr natürlich vorgestellt wird, und wirklich Schrecken und Furcht zu erwecken fähig ist, im Wasser den dicken, aber nicht stinkenden Dampf speyet", erweckte größte Bewunderung. („Meine Empfindungen im Theater", Wien 1781.)

[61]) Das Auswechseln der Kulissen erfolgte wahrscheinlich nach dem Prinzip der „Freifahrt", d. i. ein seitliches Verschieben der in Schienen laufenden Kulissen, wobei immer zwei dicht hintereinander „geladen" sind; während die eine Kulisse zur Bühne hineingeschoben wird, wird die andere herausgezogen.

gemalte Versatzstücke, die beiden Tempel, zu deren Eingängen — auf den Stichen allerdings kaum erkennbar — gemalte Stufen hinaufführen. Die beiden Tempel sind, zum Unterschied vom Textbuch, schon mit „Vernunft" und „Natur" bezeichnet. Der „Weisheitstempel", mit einer praktikablen Türe, steht in der Mitte. Die Szenenanweisungen Schikaneders sind bis auf die „Säulen", die die drei Tempel verbinden sollen, genau befolgt. Der Architekturstil ist wieder jener leichte, geschmackvolle Klassizismus[62]). Bemerkenswert ist auch die scharfe Beleuchtung, deren Schlagschatten aber auf dem einen Bild nach links, auf dem anderen aber nach rechts fallen. Es liegt wohl wieder eine malerisch bedingte Inkonsequenz der Gebr. Schaffer vor. Im übrigen war eine Massierung des Lichtes auf einer Seite der Bühne schon bekannt, da verschiedene Reformatoren, darunter auch Noverre, sich darüber beschweren, daß die Beleuchtung nicht der Malerei entspreche[63]). — Der Auftritt Sarastros erfolgte aus der vierten Gasse links und ging diagonal über die Bühne. Daß Schikaneder dabei noch genug Platz für die Auffahrt des großen Wagens hatte, ist erstaunlich.

Das vierte Bild bringt für die Szene II/18 statt der „Halle, wo das Flugwerk gehen kann" einen Garten. Es läßt sich kaum entscheiden, ob Schikaneder tatsächlich die letzte Dekoration „angenehmer Garten" (II/7) stehen ließ, wie L. Conrad annimmt, oder ob es sich wieder um ein Versehen des Stechers handelt. Die Baumkulissen sind die gleichen wie im „Hayn". Auch der abschließende Prospekt dürfte der schon im „Hayn" verwendete gewesen sein, wo der „Tempel der Weisheit" den größten Teil davon verdeckt hatte. Dieser Prospekt zeigt bezeichnenderweise einen Landschaftsgarten mit einem See und einem in die freie Natur gestellten Rundtempel[64]). Der Mond geht über den Bäumen auf. In der Mitte vor dem Prospekt erhebt sich ein kleiner Rasenhügel, das Lager der Pamina. Allerdings fehlt die Laube, die der Stecher (oder Schikaneder) bei der dargestellten Szene fortließ. Die Bäume der Kulissen schließen — mit den auf den Prospekt gemalten — einen freien Raum „in Art eines Hufeisens" ein. An der zweiten Kulisse links steht die Rasenbank, die Schikaneder für beide Verwandlungen (II/7 und II/13) vorschreibt. Rechts vorne steht das Tischchen Papagenos mit den Speisen.

Das fünfte Bild stellt das „Gewölbe von Pyramiden" dar. Gegen die Annahme E. Lerts, daß es sich um eine „kurze" Dekoration handelt, spricht, daß der Chor zu Beginn der Szene auf der Bühne ist und vorher und nachher ausgesprochen „kurze" Dekorationen, nämlich „Halle" und „kurzer Garten" stehen. Links und rechts am Portal stehen zwei Versatzstücke mit praktikablen Türen[65]), die von da an beinahe für alle späteren Inszenierungen obligat wurden. Zwei weitere Versatzstücke, eine Pyramide[66]) und eine Urne, ersetzen die folgenden Kulissen. Daß sie noch nicht auf den Prospekt gemalt waren, wie E. Lert annimmt, ist deutlich zu erkennen. Der Prospekt zeigt eine Mauer; durch zwei Bogen sieht man in ein weiteres Gewölbe

---

[62]) Es ist anzunehmen, daß Geyl und Neßlthaler in traditioneller Weise nach architektonischen Vorlagen gearbeitet haben. „Ihr Stil war von antikisierender Zeitlosigkeit und starker Realistik der Formen." (E. Lert, a. a. O.)

[63]) Vgl. Goethes Szenenanweisungen zu „Der Zauberflöte zweiter Teil": „Der Deckel des Kastens springt auf, es steigt ein Genius hervor, der durch die Lichter, welche den Kasten transparent machten, ganz erleuchtet ist, wenn die Lichter so disponiert sind, daß die obere Hälfte der übrigen Figuren gleichfalls mit erleuchtet ist." — Vgl. H. Kindermann, a. a. O., Abb. 56.

[64]) Vgl. H. Sedlmayr, a. a. O., über den Landschaftsgarten, und E. Castle, Raimund, a. a. O., S. XXII ff. — Das klassizistische Sehen löst die Landschaft auch hier in deutliche Schichten auf: diesseitiges Ufer, See, jenseitiges Ufer, Wald. Vgl. Goethes Vorgehen bei Beschreibung einer Landschaft; dazu M. Riemschneider-Hoerner, a. a. O.

[65]) Auf der rechten Seite ließ der Stecher die Türe wohl nur aus Kompositionsgründen weg.

[66]) L. Conrad, a. a. O., hält die mit Hieroglyphen verzierte Pyramide des Textbuches für authentisch.

oder einen Hof, in den von oben Lichtschein fällt. Die Achse des Prospektes ist seitlich verschoben[67]). Ein siebenzackiger, transparenter Stern hängt als Ampel von der Decke. Die Pyramide und die Urne mit den beiden hockenden Figuren[68]), die beiden Gewölbebogen und der herabhängende Stern kehren auch in der Textbuchillustration wieder, die allerdings mehr ins Detail geht und einen stärkeren Hell-Dunkel-Kontrast aufweist. L. Conrad ist daher auch der Ansicht, daß man sich die Bühne selbst düsterer und kontrastreicher vorstellen muß, als sie die Gebrüder Schaffer wiedergegeben haben.

Das sechste Bild stellt die „zwey großen Berge" dar. (II/28) „Die Scenen — wie Schikaneder die Seitenabdeckungen bezeichnet — „sind Felsen", d. h. links und rechts stehen je zwei Felskulissen, die möglicherweise mit den Kulissen der „felsichten Gegend" (I/1) identisch waren. „... jede Scene schließt sich mit einer eisernen Thüre" — also links und rechts je eine Türe, die auf dem Stich viel zu klein ausgefallen sind[69]). Es waren sicher die gleichen wie im „Gewölbe von Pyramiden" (II/20), die während der Verwandlung einfach stehenblieben. — An Stelle der dritten Kulisse zieht sich ein etwa mannshohes Gitter quer über die Bühne. Dahinter erhebt sich links der Felsen mit dem Wasserfall, rechts der mit den Feuerzungen[70]). Dahinter schließt eine Felsmauer die Bühne ab, auf deren Höhe die Marmortafel mit der transparenten Inschrift steht. Ob die beiden Berge schon auf den Prospekt gemalt oder noch besondere Versatzstücke waren, läßt sich aus dem Bild nicht erkennen. Der starke Schlagschatten auf dem Boden zeigt wieder, daß die Lichtquellen rechts rückwärts in der dritten Gasse massiert waren und den Horizont „hellroth" beleuchteten. — Bei diesem Blatt ergeben sich die bedeutendsten Differenzen zwischen Schikaneders Szenenanweisungen und der dargestellten Dekoration. So verlangt Schikaneder, daß jeder Berg ein „durchbrochenes Gegitter" habe, „worin man Feuer und Wasser sieht", also zwei vergitterte Grotten, in denen man die Prüflinge wirklich durch Feuer und Wasser wandern sehen sollte, was bei der abgebildeten Dekoration schwer möglich ist. Die Wanderung der Prüflinge kann in der abgebildeten Dekoration nur so vor sich gegangen sein, daß die Prüflinge durch die rechte Türe abgingen, hinter dem Gitter rechts wieder erschienen, in der Mitte einen Augenblick stehen blieben[71]) und dann ihren Weg fortsetzten, um links vorne wieder aus der Türe herauszukommen. — Statt der Marmortafel, die in ihrer Form an einen Grabstein erinnert, sollte eine „Pyramide" stehen, wobei es aber nicht klar ist, ob Schikaneder wirklich eine Pyramide oder das bekanntere Motiv, einen Obelisk, meinte[72]).

Interessant sind die abgebildeten Figurinen, nicht nur der Kostüme, sondern auch des Darstellungsstils wegen. Papageno trägt mit Federn benähte Beinlinge und ein ebensolches Wams, doch fehlen gerade die bei der Textbuchfigurine auffallenden Merkmale: die Kappe mit dem aufstehenden Federputz und die

---

[67]) Vgl. die Dekorationen Giuseppe und Simon Quaglios.

[68]) Die Form der Urne geht auf die von J. B. Fischer v. Erlach entworfenen „Schlangenvasen" zurück.

[69]) Es ist kaum anzunehmen, daß sie unter dem Niveau des Bühnenbodens lagen, also über Stufen zu erreichen waren, obwohl Schikaneder schreibt: „Man sieht sie hinuntersteigen."

[70]) Vgl. die „Hölle" der Bühnendekorationen vom großen Aulatheater der Salzburger Universität. Verkleinerte Nachbildung für den Guckkasten im Städt. Museum Salzburg.

[71]) Beide: „Wir wandelten durch Feuergluten usw."

[72]) Vgl. Simon Quaglio, München 1818, und Illustrationen zur „Zauberflöte" aus dem Taschenbuch „Orphea" 1826.

langen Schwanzfedern[73]). Dieser Kopfputz und die aus größeren Federn gebildeten Halbärmel des Wamses betonen aber gerade die barocke Kontur des Kostüms[74]).

Tamino ist „japonisch" im Geschmack der Zeit gekleidet, wenn auch Halbärmel, tiefe Taille, abstehende Rockschöße, Halbstiefel und drapierter Mantel noch auf die große Barockfigurine hindeuten. Dementsprechend ist auch der Darstellungsstil Taminos noch der heroische des Barocktheaters. Typisch ist die Pose Taminos auf dem ersten Blatte: die linke Hand auf die Brust gelegt, die rechte Hand weggestreckt, die Füße in Ballettposition[75]).

Pamina trägt ein Rokokokostüm mit einem Reifrock, der vorne abgenäht ist, um den Eindruck von türkischen Pumphosen zu erwecken[76]). Sonst unterscheidet sich das Kostüm nicht von dem heroischen Aufzug einer Ariadne oder Alceste[77]).

Die drei Damen tragen schwarze Kostüme von gleichem Schnitt. Der leuchtende Tressenbesatz liegt um den Oberkörper wie ein Panzer und betont, wie der Helm mit den schwarzen Straußfedern, das Amazonenhafte dieser Damen, aber auch die barocke Kontur.

Der Mohr und die Sklaven sind völlig als Türken angezogen: mit Pumphosen, Kaftan, Schnabelschuhen und Säbel[78]). Die Priester sind antikisierend, bzw. ägyptisch gekleidet[79]): in einem langen Untergewand und einem weiten, kurzen Obergewand, das von einem breiten Gürtel zusammengehalten wird. Auf der Brust ist eine Sonne eingestickt. Das große, schleierartige Kopftuch wird von einem edelsteinbesetzten Diadem gehalten, das auf der Spitze wieder eine Sonne trägt. Sarastro trägt einen Hermelin- oder Leopardenmantel und eine Mitra. Die beiden Geharnischten tragen schwarze Ritterrüstungen. (!) Auf ihren Helmen brannten einige Kerzen.

Hervorzuheben ist noch der große Wagen Sarastros mit den mannshohen Rädern[80]).

Die „Zauberflöte" in Schikaneders Inszenierung gehörte jedenfalls zu den

---

[73]) L. Conrad, a. a. O. „Da das Kostüm Papagenos im Gegensatz zur Textbuchfigurine modernisiert erscheint, muß auch für die Kleidung der übrigen Darsteller eine geringe Retusche in der Richtung auf die aufkommende Romantik angenommen werden."

[74]) Vgl. L. O. Burnacini „Maschere", Theat. S. d. Nat. Bibl. Wien.

[75]) Vgl. Bewegungsbeispiele für Operndarstellung von F. Lang „Dissertatio de actione scenica", München 1727.

[76]) Zur Charakterisierung des exotischen Kolorits. Mme. Favart trug 1752 als Roxelane schon richtige Pumphosen. Illustration in der Theat. S. d. Nat. Bibl. Wien.

[77]) Vgl. Christiane Henriette Koch als Alceste und Charlotte Esther Brandes als Ariadne. Kupferstiche aus „Taschenbuch für die Schaubühne", II. Bd., Gotha 1776.

[78]) So sind Türken und Perser auch schon bei L. O. Burnacini kostümiert.

[79]) Vgl. „Frankfurter dramaturgische Blätter" 1788/89, A. W. Schreiber: „Kostüm des Altertums." Hier werden Pallium, Kalasiris, Kappen und Schuhe der Priester und Altäre genau in Farbe und Form beschrieben.

[80]) Vgl. Lorenzo Sacchetti „Regia di Testi" (Theat. S. d. Nat. Bibl. Wien), wo ein ähnlicher muschelförmiger Wagen mit den gleichen riesigen Rädern dargestellt ist.

zwölf größten Erfolgen seines Theaters und stand schließlich mit 223 Aufführungen an der Spitze[81]).

Mit der Aufführung in Prag 1792 begann die „Zauberflöte" ihren beispiellosen Siegeszug. 1793 folgte München, und hier erreichte die Oper zum erstenmal eine große Bühne. Die Dekorationen schuf Giuseppe Quaglio[82]), der gemeinsam mit seinem Onkel Lorenzo 1781 die Dekorationen zum „Idomeneo" gemalt hatte[83]).

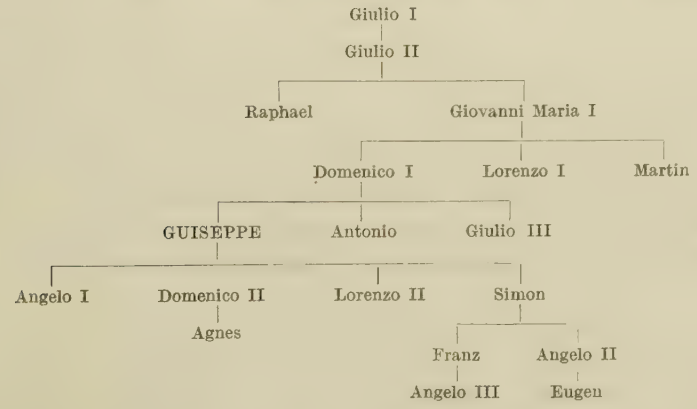
Die Familie Quaglio führte nach dem Aussterben der Galli-Bibiena den prunkvollen Stil der Theatermalerei weiter, nahm nur zögernd und unsicher Anregungen und Motive des Klassizismus auf und leitete schließlich vom Barock allmählich zur Romantik über. Daß sie das hohe, künstlerische Niveau der Galli nicht halten konnte, ändert nichts daran, daß dennoch die ganze Theatermalerei des 19. Jahrhunderts auf die Tradition dieser Familie zurückgeht und ihr verpflichtet bleibt.

Während sich also der Umwandlungsprozeß vom Barock zur Romantik im Bühnenbild in drei scharf voneinander abgegrenzten Stufen vollzog, arbeiteten die Quaglio zunächst ruhig im bibienesken Stil weiter. Von der ersten grundlegenden stilistischen Umformung, die durch die Revolutionäre Dumont, Piranesi, Tesi, Gaspari und Galliari gekennzeichnet ist, übernahmen sie nur

---

[81]) Bel. bei O. E. Deutsch, a. a. O. Eine annähernd hohe Ziffer erreichte nur der „Tiroler Wastl" mit 118 Vorstellungen seit 1796.

[82]) Joseph (Guiseppe) Quaglio, Mitglied der weitverzweigten Künstlerfamilie der Quaglio, geb. 1747 in Laino (Oberitalien), gest. 23. Jänner 1828 in München. Schüler seines Vaters Domenico I und seines Onkels Lorenzo I kam 1778 mit Lorenzo I nach München, wurde 1801 Nachfolger seines Bruders Giulio III als Hoftheaterarchitekt.



Die Familie der Quaglio kam aus Laino (Oberitalien) und wurde seit Ende des 18. Jahrhunderts in München ansässig. Eugen Quaglio war 1922 noch als Theatermaler in München tätig.

[83]) L. Conrad, a. a. O., bezeichnet Lorenzo I und Giuseppe irrtümlich als Brüder (S. 211). Lorenzo I hat eng mit Mozart zusammengearbeitet. — Vgl. Ludwig Schiedermair, Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie, II, 37, 7. München und Leipzig 1914.

einige ägyptische und römische Motive, ohne sie aber organisch eingliedern zu können. Die zweite Stufe, die den Versuch einer architektonisch-dispositionellen Umformung brachte (Arnaldi, Milizia, Morelli, Cochin), blieb zunächst ohne Einfluß auf den Stil der Quaglio. Der dritte Komplex, der zu einer dimensionalen Umformung der Bühne vom räumlichen zu einem mehr reliefartigen, flächenhaften Aufbau führte, kommt bei Giuseppe und Giulio Quaglio recht eigenartig zum Ausdruck. Was bei Gayl und Neßlthaler im „Gewölbe von Pyramiden" sich in der Verschiebung der Achse andeutete, vollzieht sich hier in großem Rahmen. Der Prospekt ist in der alten Manier des „disegnare le scene vedute per angolo" gemalt, die Kulissen aber bilden ein Proszenium mit einer vom Prospekt unabhängigen Mittelachse. Dieses Proszenium unterscheidet sich aber doch noch von dem neutralen Raum, der „Zwischenzone", den die Klassizisten zu ihrem Programm erhoben hatten[84]). Das Proszenium steht stilistisch und architektonisch noch immer im Zusammenhang mit dem Prospekt und wird mit diesem gewechselt. Dadurch erscheint der Bruch zwischen der Gestalt der Vorderbühne und der des Prospektes je nach der Qualität des Blattes bald verstärkt, bald gemildert.

Die eigenartige Leistung der Quaglio beruht aber auf der Vereinigung der Kulissen im Proszenium zu einem Bogen, der, schon im Sinne der Romantik, einen dunklen Rahmen vor das eigentliche Bild legt.

Giuseppe Quaglio, dessen 13 Originalentwürfe zur „Zauberflöte" sich im Theatermuseum München befinden, vereinigt alle Qualitäten und Mängel dieser Familientradition. Bei den Zeitgenossen galt er als Erfinder der Dreipunkt-Perspektive, die aber den Galli-Bibiena schon bekannt und nur in Vergessenheit geraten war. Giuseppe Quaglio ist durch eine Vorwegnahme des Romantischen charakterisiert und rückt stilistisch in die Nähe de Pians (s. u.), ohne dessen architektonische Qualitäten zu erreichen. Die Szene der Königin der Nacht und das Schlußbild sind Beispiele dafür, wie die Tradition der Galli in Verfall geriet, indem ihre technische Durchgestaltung konserviert wurde, der wesentliche architektonische Bestand aber verlorenging. Die Gründe für dieses starre Festhalten an der Tradition dürften in der vorwiegend französischen Beeinflussung Bayerns und besonders Münchens im 18. Jahrhundert liegen[85]).

Die technischen Möglichkeiten, die Giuseppe Quaglio auf der Bühne des Residenztheaters zur Verfügung standen, übertrafen natürlich die des Freihaustheaters bei weitem[86]).

„Prächtiges Gemach" (I/6). Der Boden ist mit flachen, versetzt aufgestellten Wolkenkugeln bedeckt, auf denen in zwei Gassen dünne Säulchen stehen, die, gassenweise mit Ranken verbunden, einander überschneidende Arkaden bilden. Auf dem

---

[84]) Vgl. Charles Nicolas Cochin und Karl Friedrich Schinkel.

[85]) Seit der Teilnahme Bayerns am Spanischen Erbfolgekrieg an der Seite Frankreichs.

[86]) Vgl. Schnitt durch das Residenztheater in München von François Cuvilliés, Stich der Architecture Bavaroise 1774 (Theat. Museum München). Das Theater besaß u. a. auch eine Hebevorrichtung, durch die das abfallende Parkett in horizontale Lage gehoben werden konnte.

Prospekt setzen sich die Wolken, Säulen und Arkaden fort. Die Arkaden sind über und über mit Rosengirlanden umwickelt. Im Mittelfeld schwebt, ganz hinten, über den Wolken ein großer, schräger Halbmond, in dem die Königin der Nacht sitzt und die Zügel zweier schwarzer Pferde in der Hand hält, die vor den Mond wie vor einen Wagen gespannt sind[87]). Abgesehen von der etwas zu naiven Auffassung wirken die Säulen, die auf den Wolkenkugeln stehen und damit jeder Statik hohnsprechen, vom architektonischen Standpunkt widernatürlich.

„Palmenwald" (II/1) ist das beste Blatt dieser Reihe. In einem Halbkreis sind sieben Obelisken (Schikaneders „Pyramiden") angeordnet, deren Schäfte nach barocker Tradition auf vier Kugeln ruhen. An den Sockeln der Obelisken sind blattförmige Sitze angebracht, die einer halbierten Palmkrone, bzw. einer Konsole gleichen[88]). Hinter jedem Obelisk steht eine stilisierte Palme. Der ganz Raum wird von einer halbkreisförmigen Mauer eingefaßt, die nach oben hin mit einer überbreiten Hohlkehle abgeschlossen ist und tiefe Nischen mit Türen zeigt[89]). Darüber sieht man noch ein großes Stück des Himmels. Die vorderen Obelisken mit den dazugehörigen Palmen waren wahrscheinlich Kulissen, der Obelisk in der Mitte und die Mauer sicher schon Prospekt. Die Blättersitze waren also nur davor gestellt. Vor jedem Sitz steht ein lilienförmiges Blasinstrument.

„Gewölbe von Pyramiden" (II/20) ist ein Blatt minderer Qualität. Die beiden ersten Gassen bilden einen dunklen Bogen mit je einer Türe links und rechts. Diese Türen sind von Sphinxen flankiert, die in einer unmöglichen, affenartigen Stellung auf ihren Podesten hocken und brennende Fackeln in den Händen halten. Dieser von dem Bogen begrenzte Teil der Bühne bildet eine Art Proszenium im klassizistischen Sinne. Der abschließende Prospekt zeigt einen über Eck gestellten Raum, aus dem man wieder durch einen Bogen in eine tonnengewölbte Halle sieht. Das Achsensystem ist von dem des Proszeniums verschieden. Die Architektur ist durchsetzt mit mißverstandenen ägyptischen Motiven wie den Mumien, die an Stelle von Säulen und Atlanten treten. Die Revolutionsarchitektur kündigt sich in dieser zerstörten Säulenordnung an. Das Ganze wirkt unorganisch.

„Sonnentempel" (II/30) ist dem Aufbau nach dem ersten Bild (I/6) ähnlich. Zwei Wolkenkulissen rahmen in der ersten Gasse portalartig das ganze Bild ein. Dahinter steht ein Podest, der die ganze Bühnenbreite einnimmt und ungefähr 1 m hoch ist. Zu diesem Podest führt in der Mitte, parallel zur Rampe, eine doppelläufige Treppe von fünf Stufen hinauf, die wie der Podest teilweise mit Wolken maskiert ist. Das ganze Gebäude scheint in den Wolken zu schweben[90]). Der zweite und der dritte Kulissenbogen bilden Arkaden, die sich mit dem Prospekt zu einem Rundbau zusammenschließen. Diese Arkaden ruhen auf Doppelsäulen bzw. je einer männlichen und einer weiblichen Figur (Atlanten und Karyatiden), deren Füße wie bei dem barocken Delphin-Motiv ineinander verschlungen sind. Die Tragkraft der Säulen scheint dadurch aufgehoben, die Architektur wird unnatürlich. Sie ist dem vorbildlichen Galli-Bibiena-Blatt gegenüber bis auf das Bauornament reduziert[91]). Auf den Prospekt ist eine kleine Sonne mit dicken Strahlen gemalt, die bis auf den Boden reichen. Über diese „armdicken Strahlen" Quaglios hat schon Chr. M. Wieland gespottet. Von oben

---

[87]) Vgl. Giuseppe Quaglio „Neptuns Tempel" (wahrscheinlich für die Uraufführung des „Idomeneo" (Theat. Museum München). E. Castle: Raimund, a. a. O., S. XIII, über den Schloßpark von Schönau, wo „die Göttin im Sternengewande mit dem Monddiadem ihre Quadriga von schwarzen Rossen lenkte". Vgl. O. Mayer, Dekoration zu Raimunds „Gefesselter Phantasie" (II/17), 1828 (Museum d. Stadt Wien).

[88]) Schikaneder schreibt „18 Sitze von Blättern" vor.

[89]) Vgl. die Ruinen römischer Thermen, die vielfach als Vorbilder für Architekturphantasien und Theaterdekorationen verwendet wurden.

[90]) Vgl. Bühnenmodell von Lorenzo Sacchetti (Theat. S. d. Nat. Bibl. Wien).

[91]) Vgl. Giuseppe Galli-Bibiena „Allegorie" (Theat. S. d. Nat. Bibl. Wien).

hängen üppige Rosengirlanden herein, die von Putten getragen werden. Der Vordergrund ist dunkel, der Rundraum strahlend erhellt. Das ganze Blatt hat eine auffallende Ähnlichkeit mit der Dekoration de Pians zu dem Ballett „Aschenbrödel"[92]. Der in dem „Gewölbe von Pyramiden" abgebildete Papageno trägt das gleiche Kostüm wie auf den Szenenstichen der Gebr. Schaffer und auf dem 1795 in Leipzig gedruckten Textbuch: ein enganliegendes Federkleid und eine Kappe mit hohen Federn. Dieses Kostüm wird für alle späteren Inszenierungen traditionell.

Wo immer die „Zauberflöte" erschien, löste sie Jubel und Begeisterung aus. „Nie hat ein dramatisches Produkt bey irgend einer Nation ein allgemeineres Glück gemacht, als Mozarts unsterbliches Werk: die ‚Zauberflöte'[93]!" Die Oper hatte ungezählten Bedürfnissen plötzlich entsprochen, darunter „der romantischen Sehnsucht wie jener nach der deutschen Oper"[94]. Der Anteil, den auch das Bühnenbild an dem Erfolg hatte, ist nicht zu unterschätzen; gewährte doch die „Zauberflöte" die vielfältigsten Möglichkeiten, all das Neue auf dem Gebiet der bildenden Künste auf dem Theater zu verwirklichen. Es ist kein Zufall, daß die Architekten der Zeit, denen die Möglichkeit zu praktischer Arbeit fehlte, sich dem Theater verschrieben[95]. Schikaneders Szenenanweisungen, die noch mit einem barocken Apparat rechnen, ließen sich ebenso im klassizistischen Sinne wie im romantischen interpretieren. Daß man das Neue, das die Musik der „Zauberflöte" brachte, auch auf dem Theater zu sehen wünschte, zeigte sich in Hamburg, wo längst die ganze Stadt die Musik spielte und sang, die Oper selbst, als sie endlich auf dem Theater erschien[96], aber enttäuschte; erst als man sich beeilte, neue Dekorationen anzuschaffen, stimmte auch diese Stadt restlos in den „Zauberflöten"-Jubel ein[97].

Frankfurt war nach Prag und München die dritte Stadt, in der die Oper — am 16. April 1793 — mit größtem Erfolg zur Aufführung gelangte.

Goethe, der seit Mai 1791 die Leitung des Weimarer Theaters übernommen hatte, fühlte sich durch die Begeisterung, die die „Zauberflöte" hervorrief, sowie durch seine persönliche Einstellung zu Mozarts Musik[98] bewogen, die Oper auch auf dem Weimarer Theater zu geben, obwohl die technischen Voraussetzungen nicht gerade günstig waren. Das Theater spielte damals noch im Steiner-Hauptmannschen Bau, der sich auf die Dauer als unzureichend erwies und später wiederholte Veränderungen und Umbauten erfuhr[99]. Die erhaltene

---

[92]) Anton de Pian „Aschenbrödel", Ballettdekoration, Wien 1818 (Theat. S. d. Nat. Bibl. Wien).

[93]) „Journal des Luxus und der Moden" 1794, zit. nach Otto Keller, W. A. Mozart, Berlin-Leipzig 1926: „... indessen bezweifle ich doch, daß beyde Stücke so allgemeine Sensation bey ihren Nationen gemacht und auf so unzählige Art produziert, geformt, gestutzt, gebraucht und mißbraucht, bearbeitet, gemodelt, parodiert, nachgeahmt und verhunzt worden sind, als Mozarts Zauberflöte in Teutschland."

[94]) J. Gregor, Oper, a. a. O., S. 244.

[95]) Vgl. K. F. Schinkel zu Beginn seiner Laufbahn, aber auch schon G. B. Piranesi.

[96]) Bel. bei J. Gregor, Oper, a. a. O., S. 245. [97]) 15. November 1793.

[98]) Vgl. den bekannten Ausspruch Goethes, daß nur der Komponist des „Don Juan" auch der Komponist des „Faust" hätte sein können.

[99]) 1798 Umbau durch Prof. Thouret aus Stuttgart, 1811 um drei Gassen vertieft, 1825 neu erbaut, 1868 umgebaut und renoviert.

Originalskizze Goethes zur „Zauberflöte" (Szene der Königin der Nacht) trägt den bescheidenen Verhältnissen Rechnung, zeigt aber auch Goethes damalige Auffassung vom Bühnenbild. Dazu schreibt Goethe fünf Jahre später, als in Frankfurt der „Titus" mit großartigen Dekorationen von Fuentes zur Aufführung gelangte[100]): „Bevor Sie den Aufwand Ihrer Direktion beim Titus zu rechtfertigen übernehmen, überzeugen Sie mich erst, daß, wenn, so wie bei andren Theaters, nur fl. 3000.— auf diese Oper wären verwendet worden, die Kasse weniger Einnahmen gehabt haben würde. Wehe der Direktion, die Theatervorstellungen hervorsucht, welche durch Kleider und Dekorationen Geld einbringen; sie verdirbt den Geschmack des Publikums, gewöhnt es an einen Luxus, der immer mehr verlangt, und am Ende nicht länger zu befriedigen steht . . ."[101]).

War für Goethes Sparsamkeit in dekorativer Hinsicht einerseits die ökonomische Lage maßgebend, griff andererseits doch auch seine künstlerische Überzeugung bestimmend ein. Die klassizistischen Ideen, deren Träger Goethe trotz seines „barocken Unterbewußtseins" (M. Pirker)[102]) war, charakterisieren den Beginn seiner Tätigkeit als Theaterleiter und Regisseur; und in diese Zeit fällt auch die Inszenierung der „Zauberflöte". Die bezeichnende Bestärkung aber, die Goethes Verhältnis zum Barock gerade durch die „Zauberflöte" erfuhr, drückt sich in seinen Regieanweisungen und in der Kostümierung der Sänger aus und findet später ihren Niederschlag in der Fortsetzung der „Zauberflöte" und im zweiten Teil des „Faust".

Am 16. Jänner 1794 erschien die „Zauberflöte" auf dem Weimarer Theater in der textlichen Bearbeitung von Chr. A. Vulpius[103]). Die Dekorationen, die wahrscheinlich nach Goethes Angaben gemalt wurden, sind in keiner Abbildung erhalten[104]). Doch dürfte ein Rückschluß — wie Goethe sich gewisse Bilder im einzelnen gedacht hat — aus den Szenenanmerkungen zu „Der Zauberflöte zweiter Teil" berechtigt sein, da diese Fortsetzung schon 1795, also nur ein Jahr später, erschien.

---

[100]) Erstaufführung des „Titus" in Frankfurt a. M. am 22. August 1799, Dekorationen von Georgio Fuentes. Darüber in einem Brief der Frau Rath an Aug. v. Goethe: „. . . Doch etwas, wobey ich Deinen Vater hergewünscht habe — in die Oper Titus — da hat der italienische Mahler fünf neue Decorationen gemacht — wo ich bey der Erscheinung des Capitols biß zu Tränen bin gerührt worden — so prächtig war das, und der Einzug des Titus anzusehen."

[101]) Erstaufführung des „Titus" und Goethes Brief darüber, abgedruckt bei A. Bing, Rückblicke auf die Geschichte des Frankfurter Stadttheaters, von dessen Selbständigkeit (1792) bis zur Gegenwart. Frankfurt a. M. 1892.

[102]) M. Pirker, a. a. O. „Die Weimarer Aufführung freilich ist kein Prüfstein für diese Auffassung, wie denn Goethes barockes Unterbewußtsein, cum grano salis bemerkt, mannigfach gehemmt, erst im zweiten Teil des Faust voll ausschwingt."

[103]) Christian August Vulpius (23. Jänner 1762 in Weimar bis 25. Juni 1827 in Weimar). Über die Bearbeitung haben E. v. Komorzynski und der Herausgeber der Vulpiusschen Bearbeitung, Hans Löwenfeld, mit Recht den Stab gebrochen, vgl. Goethes Ansichten über das Textbuch Schikaneders. Auch Iffland verwendete in Mannheim (29. März 1794) die Vulpius-Bearbeitung.

[104]) Leiter des Dekorationswesens bei Goethe war Georg Melchior Kraus, Leiter der Weimarer Zeichenschule und Herausgeber des „Modenjournals".

Die Szene II/28 wird dort folgendermaßen beschrieben: „Unterirdisches Gewölbe, ... An zwei Pfeilern stehen gewaffnete Männer gelehnt... Der hintere Vorhang öffnet sich. Decoration des Wassers und Feuers wie in der Zauberflöte. Links das Feuer, eine kleine freie Erhöhung, wenn man da durchgegangen ist, alsdann das Wasser, oben drüber ein gangbarer Felsen, aber ohne Tempel. Die ganze Decoration muß so eingerichtet sein, daß es aussieht, als wenn man von dem Felsen nur durch das Feuer und das Wasser in die Gruft kommen könnte." — Also umgekehrt wie in der „Zauberflöte".

Die erste Szene ist wieder „Tag, Wald, Felsengrotte zu einem ernsthaften Portal zugehauen." — „Indem ein Nordlicht sich aus der Mitte verbreitet, steht die Königin wie in einer Gloriole. ... Das Ganze muß durch Form und Farbe und geheime Symmetrie einen zwar grausenhaften, doch angenehmen Effect machen." Die Skizze Goethes stellt sicher jenes „ernsthafte Portal" dar: eine schwere, dorische Tempelfassade, deren Rückwand bei der Verwandlung weggezogen wurde, so daß die Königin der Nacht zwischen den Säulen des Peristyls, auf einer Mondsichel thronend, erschien. Dahinter zeigte sich der gestirnte Himmel, auf dem sich alle Beleuchtungseffekte „Kometen, Elmsfeuer und Lichtballen" abspielten. — Bemerkenswert ist, wie Goethe sich hier und später im „Faust" II. Teil der befremdlichen Wirkung bediente, die der dorische Stil auf ihn ausübte[105]). Der großen Bedeutung, die dem dorischen und ägyptischen Stil in der Revolutionsarchitektur und auch noch bei Schinkel zukam, blieb Goethe verschlossen. In Weimar vollzog sich unter norddeutschem Einfluß die Wandlung von einem noch barock gefärbten zu einem rein akademischen Klassizismus[106]).

Das Aquarell von G. M. Kraus in Schloß Tiefurt zeigt die Kostümierung der Sänger zu einer Aufführung der „Zauberflöte" auf dem Weimarischen Theater 1794. Der Stil der Kostüme spiegelt die Vieldeutigkeit der „Zauberflöte" und ihre Stellung zwischen Barock und Romantik.

Tamino: die große, heroische Barockfigurine mit gepuderter Lockenperücke, Justeaucorps in Form eines Panzers, Halbstiefel, drapiertem Mantel und einem Helm mit Straußenfedern und — den Schenkelstücken einer Ritterrüstung[107]).

Sarastro: in einem antikisierenden, weiten Gewand mit Halbärmeln, Kopftuch und Zackenkrone — also schon romantisch, wie man auch die Könige Shakespeares spielte[108]). In der Hand hält Sarastro ein schwarzes, goldgefaßtes Horn, wie es Schikaneder fordert.

Die „drei Knaben" sind in weiße, gestickte Tuniken gekleidet, mit silbernen Palmzweigen (I/15) in den Händen und Blumenkränzen im Haar.

Papageno ist genau nach der Figurine des ersten Textbuches kostümiert, der auch der Vogelkäfig entspricht.

Die „drei Damen" tragen sich „türkisch" mit Fes und Turban; der kurzärmelige Kaftan ist mit einer Schärpe gebunden.

Die „Schlange" wurde in Weimar zu einem geflügelten Drachen; solche Ungeheuer hat Goethe auch im „Faust" II. Teil vor den Wagen des Plutus gespannt. In dem aufgerichteten langen Hals ist ein Mann bis zur Hüfte verborgen. — Aber auch die Löwen und Affen sind vertreten, die Goethe in seinen Regieanweisungen eigens vermerkt[109]).

---

[105]) Vgl. Goethe „Über Italien": Zur Theorie der bildenden Künste.
[106]) Vgl. den Umbau des Weimarer Schlosses nach dem Brand von 1774 unter Goethes oberster Leitung 1790 bis 1803.
[107]) Vgl. die „Geharnischten" auf dem Stich von 1795.
[108]) Vgl. Daniel Chodowiecki „Die Mausefalle", Berlin 1778.
[109]) Bel. bei M. Pirker, a. a. O.

Die weise Beschränkung, die sich Goethe in allen seinen Bühnenentwürfen auferlegt hat, zeigt sein Bestreben, auch auf einem beschränkten Raum eine starke architektonische Wirkung zu erzielen. Die Dekorationen scheinen gerade darauf eingerichtet zu sein, für eine reliefartige Darstellung die szenische Umrahmung abzugeben[110]). Als Regisseur stand Goethe im Mittelpunkt der beiden gegensätzlichen Strömungen: der klassizistischen, die zu einer antikisierenden Architekturbühne zurückstrebte, und der romantischen, die das Bühnenbild als malerische Erscheinung isolierte[111]). Wie K. F. Schinkel hat sich auch Goethe später für die Romantik entschieden. 1803 heißt es dann schon in den „Regeln für Schauspieler" § 83: „Das Theater ist als ein figurenloses Tableau anzusehen, worin der Schauspieler die Staffage macht." Diese Forderung ist durchaus im Sinne der Romantik.

Die allgemeine Wandlung des Geschmacks, die jene klassizistischen Reformen auf dem Gebiet der Theaterdekoration hervorrief, veranlaßte 1798 auch Schikaneder in Wien, die inzwischen veralteten Dekorationen der „Zauberflöte" von 1791, die den Ansprüchen des Publikums nicht mehr genügten, durch neue ersetzen zu lassen. Am 12. Juni 1798 war der sogenannte „Zweite Teil" der „Zauberflöte", das „Labyrinth"[112]) in Szene gegangen, und der nunmehrige „erste" Teil sollte nicht zurückstehen. Am 24. November 1798 brachte Schikaneder die Oper in einer Neuinszenierung mit zwölf prächtigen Dekorationen von Vincenzo Sacchetti heraus[113]).

Die Familie Sacchetti[114]) nimmt in der Geschichte des Bühnenbildes eine ähnliche vermittelnde Stellung ein wie die Familie Quaglio. Die Blätter der beiden Brüder Lorenzo und Vincenzo Sacchetti bieten aber in ihrer leichten, malerischen Art viel unbedenklicher als die der Quaglio ein buntes Nebeneinander von barocken Architekturphantasien, klassizistischen Interieurs à la Poussin — dem großen Vorbild aller damaligen Dekorationsmaler —, chinesischen Gärten, maurischen Palästen und ägyptischen Tempelanlagen. Die neuen Dekorationen zur „Zauberflöte" werden im Stil denen zu „Babylons Pyramiden" entsprochen haben[115]).

---

[110]) P. Zucker: Klassizismus, a. a. O.

[111]) Ebd.

[112]) „Das Labyrinth oder Der Kampf mit den Elementen." Text von E. Schikaneder, Musik von Peter v. Winter. Bedeutsam nur wegen seiner Parallelen zu Goethes Fortsetzung der „Zauberflöte" (Sarastros Wanderschaft).

[113]) Bel. bei O. E. Deutsch, a. a. O.; über die „12 prächtigen Dekorationen" ist nichts bekannt.

[114]) Lorenzo Sacchetti, geb. 22. Juni 1759 in Padua, Schüler des Domenico Cerato und des Domenico Fonati in Venedig, Professor der Architektur, Dekorationsmaler und Fachschriftsteller, war bis 1810 als Hoftheatermaler bzw. Dekorateur an beiden Hoftheatern tätig, starb am 11. Februar 1836 in Wien.

Vincenz(i)o Sacchetti, geb. in Padua, gest. in Neapel, Bruder des Lorenzo Sacchetti, kam 1794 mit seinem Bruder nach Wien, arbeitete für Schikaneder am Theater auf der Wieden und im Theater an der Wien; malte nach seiner Rückkehr, 1820, Dekorationen für das Teatro San Carlo in Neapel.

[115]) Vgl. S. 10, Anm. 51.

Am 24. Februar 1801 brachte auch das Kärntnertortheater zum erstenmal die „Zauberflöte“[116]) mit neuen Dekorationen von Lorenzo Sacchetti[114]), der von 1794 bis 1810 Hoftheatermaler war.

Im Salzburger Mozart-Museum befindet sich ein Entwurf zur Erscheinung der Königin der Nacht, der aus dem Kärntnertortheater stammt. Die zart lavierte Federzeichnung zeigt nur Wolken, in deren Mitte ein großer, stehender Halbmond schwebt, in dem die Königin der Nacht, auf einen Stab gelehnt, steht. Das Kostüm ist einfach und glatt, ja klassisch, und wird durch einen großen Mantel, Krone und Schleier ergänzt. Dieser Entwurf dürfte von Lorenzo Sacchetti stammen und gehört in seiner Großzügigkeit zu den eindrucksvollsten Lösungen dieser Szene.

Auf die Aufführung im Kärntnertortheater antwortete Schikaneder am 15. Jänner 1802 mit einer Inszenierung der „Zauberflöte“ in seinem neuen Haus, dem „Theater an der Wien“[117]), wobei er sich allerdings sehr gewagte Änderungen erlaubte[118]). Die neuen, den Maßen der größeren Bühne[119]) angepaßten Dekorationen hatte wieder Vincenzo Sacchetti mit Mathias Gayl d. J., dem Sohn des Decorateurs von 1791, ausgeführt.

II. 1816—1855

1816 sollte in Berlin auf Veranlassung des Grafen Moritz von Brühl, der seit 14. Februar 1814 Generalintendant der Königl. Schauspiele war, die „Zauberflöte“ neu ausgestattet werden[1]). Die Aufführung fand am 18. Jänner 1816, wie die Erstaufführung, im Königlichen Nationaltheater, dem von C. G. Langhans um 1800 erbauten Haus auf dem Gendarmenmarkt, statt. Der Erfolg der Neuinszenierung war jedenfalls ein Verdienst Karl Friedrich Schinkels[2]), dessen Bühnenbilder zur „Zauberflöte“ seither Berühmtheit erlangten.

Die Schinkelsche Interpretation der „Zauberflöte“ ist bezeichnend für die damalige preußische Kultur: ein kühler Klassizismus erscheint als Träger einer romantischen Idee[3]). Daneben kennzeichnen die Entwürfe zur „Zauberflöte“

---

[116]) Schikaneder wurde auf dem Theaterzettel überhaupt nicht genannt. Dies führte zu einem Konflikt, worüber J. J. Perinet ein theatralisches Gespräch „Mozart und Schikaneder“ in Knittelversen verfaßte. Wien 1801, bel. im Katalog der Ausstellung „Die Zauberflöte“, Salzburg 1928. Vgl. Rosenbaums Tagebuch in R. Wallaschek, a. a. O.

[117]) Am 1. April 1800 hatte Fürst Starhemberg den Bestandvertrag des „Wiedener Theaters im hochfürstl. Starhembergischen Freihaus“ wegen Feuergefährlichkeit gekündigt. Das Theater wurde am 11. Juni 1801 geschlossen, bel. bei O. E. Deutsch, a. a. O.

[118]) Diese Änderungen sind Gegenstand einer humorvollen Gelegenheitsdichtung „Jupiter, Mozart und Schikaneder“ (Sammlung Max v. Portheim, Wien).

[119]) Portalgröße des Theaters an der Wien: 12.60 × 8.00 m, vgl. S. 4.

[1]) Erstaufführung der „Zauberflöte“ in Berlin am 12. Mai 1794.

[2]) Karl Friedrich Schinkel, geb. 13. März 1781 in Neu-Ruppin, gest. 9. Okt. 1841 in Berlin. Architekt und Maler. Über seine Theaterdekorationen vgl. A. G. Meyer, a. a. O.

[3]) Vgl. S. Giedion, a. a. O.; Nagl-Zeidler-Castle, a. a. O., S. 87, und Thieme-Becker, a. a. O. In diesen Werken findet sich dafür der Ausdruck „Romantischer Klassizismus.“

auch schon alle späteren Stadien, die K. F. Schinkel in seiner Laufbahn als Architekt erreichen sollte. Seine Landschaftsdekorationen sprechen deutlich für die romantische Grundeinstellung, der die gleichzeitige Vorliebe für die Gotik entspringt[4]), das eingehende Studium der ägyptischen Architektur aber kündigt schon das „Bauen in Stilen“ und den Historizismus der nächsten Jahrzehnte an.

Bezeichnenderweise nahmen alle Reformpläne, die eine dimensionale Veränderung der Bühne im klassizistischen Sinne, also die „Reliefbühne“ anstrebten, ihren Ausgang von Brandenburg — Preußen[5]). Diese protestantischen Länder hatten eine bis ins 17. Jahrhundert zurückreichende klassizistische Tradition[6]), und so wirkten auch die führenden Reformatoren des Klassizismus, Breysig, Catel, Langhans und Schinkel, alle in preußischen Diensten.

Breysig bemühte sich als erster, bewußt die „Tiefenlose Reliefbühne“ zu gestalten, und teilte das Bühnenbild in Prospekte[7]). Bei seinen Nachfolgern[8]), Louis Catel und Carl Gotthard Langhans, die auf seiner „Reliefperspektive“ als dem grundlegenden Werk weiterbauten, vollzog sich eine weitere Umgestaltung dieser Idee. Von Catel stammt der Plan einer ungeheuren Reliefbühne von 60 Fuß Höhe und 160 Fuß Breite[9]), die nur mehr einen Prospekt als Dekoration und keinen Vorhang haben sollte. Die Verwandlungen sollten durch plötzliche Verdunklung maskiert werden, da „diese Methode in den Operationen der Seele selbst ein Beispiel fände; denn wenn man die Augen schließt und der Phantasie erlaubt, Bilder herbeizuführen, so erscheinen diese in finsterer Nacht hintereinander. Der Übergang von dem Einen zum Andern ist jedesmal dunkle Leere[10]).“

Aber alle diese Reformen führten nicht mehr zu einer antikisierenden Architekturbühne zurück, wie sie den Reformatoren seit dem 18. Jahrhundert, so auch Cochin, vorgeschwebt war. Es stellte sich die Erkenntnis ein, daß man bei der „Theaterarchitektur“ „die Grundsätze der echten Baukunst einsehen und von ihnen doch wieder zweckmäßig abweichen soll. Die Baukunst im höheren Sinn ... kann sich, ohne schwach zu werden, kaum auf das Anmutige einlassen ..., die theatralische aber muß leicht, geputzt, mannigfaltig sein und doch zugleich das Prächtige, Hohe, Edle darstellen.“ (Goethe in einem Brief an Schiller[11]).) — Man konnte also der Dekoration als stimmungsbildenden Faktors nicht mehr entbehren[12]). Noch weiter ging Schinkel in seinem Entwurf

---

[4]) K. F. Schinkel, Entwürfe zu „Undine“, 1816.

[5]) P. Zucker, Klassiz., a. a. O.

[6]) Träger dieser Tradition waren meist Holländer. Die Stammesart, die den Protestantismus begünstigte, öffnete damit auch Norddeutschland dem ständigen Einfluß Englands und Hollands.

[7]) P. Zucker, Klassiz., a. a. O.

[8]) Vgl. H. Ch. Genelli „Das Theater zu Athen“. Berlin 1818. I. A. Kaufmann-A. Donnet, Architectonographie des théâtres de Paris ou le historique et critique de ces édifices ... Paris 1821.

[9]) P. Zucker, Klassiz., a. a. O.

[10]) P. Zucker, Klassiz., a. a. O.

[11]) Abgedr. ebd.

[12]) Vgl. F. Algarotti „Saggio sopra l'opera Musica“. Livorno 1755 (anonym erschienen) und I. G. Sulzer „Allgemeine Theorie der schönen Künste“, Leipzig 1774, wo sich schon eine Bewertung des optisch Erfaßbaren als Symbol findet.

einer Idealbühne: „Soll die Skene einen höheren Charakter gewinnen, so muß unser Proskenium mehr das Wesen der festen Skene der Alten erhalten und einen kräftigen Abschlußrahmen geben für das Bild der ganzen Theatererscheinung." So führte Schinkel, in der Meinung, dem Theater der „Alten" damit näher zu kommen, geradewegs zur „Guckkastenbühne"[13]). Einen solchen Rahmen muß man sich daher auch zu allen seinen szenischen Entwürfen hinzudenken. Bezeichnend ist, daß Schinkel nicht von der Architektur, sondern von den „perspektivisch-optischen Bildern", den Panoramen, also von einem der Theatermalerei verwandten Gebiet, zum „Bühnenbild" kam[14]).

Die Dioramen der „7 Weltwunder", die Schinkel 1812 in Berlin ausstellte, machten ihn mit einem Schlag zum berühmten Mann und errangen ihm die Gunst des Hofes[15]). Dieser Erfolg sprach deutlich für die allgemeinen Tendenzen der Zeit; ein romantischer Zug nach der Ferne, aber auch das erwachende historische Interesse fanden in dieser merkwürdigen Kunstgattung ihre Entsprechung. Die historischen und geographischen Studien Schinkels, die den Dioramen vorausgegangen waren, bildeten auch die Grundlagen seiner späteren Arbeiten auf dem Gebiet der Theaterdekoration. Als Vorlagen Schinkels für die ägyptische Baukunst kamen vor allem die großen Reisewerke von Vivant Denon, G. Belzoni und F. C. Gan in Frage[16]), deren Abbildungsmaterial selbst schon einen stark künstlerischen Einschlag zeigt. So wird im Werk Denons immer wieder die Silhouette zur Darstellung ausgenützt, ein schroffer Wechsel von Licht und Schatten bevorzugt, die Zerlegung einer Landschaft in Schichten eines Panoramas gesucht. Schinkels Dioramen und Dekorationen zeigen die gleiche Schichtigkeit, die gleiche Vorliebe für Hell-Dunkel-Kontraste und Silhouettenwirkung. Immer wieder schieben sich durchbrochene Kulissen in das Bild und trennen, wie in den Gemälden C. D. Friedrichs, den Blick des Beschauers durch ein Gitter von Ästen, Segeln und Stangen, Türmen oder Trümmern gotischer Ruinen von einer nebelhaft verschwimmenden Ferne[17]). Eine vollständige Sammlung der Entwürfe Schinkels zur „Zauberflöte" besitzt die Nationalgalerie Berlin. Die Entwürfe beginnen mit den weiträumigen Bildern „Sonnentempel", „Garten des Sarastro" und „Palmeninsel mit Sphinx".

---

[13]) Vgl. D. Frey, a. a. O.

[14]) M. G. Zimmermann „Schinkels Weihnachtsdioramen", Vossische Zeitung 1914.

[15]) A. G. Meyer, a. a. O.

[16]) Vivant Denon „Voyage dans la basse et haute Egypte pendant les campagnes du Géneral Bonaparte" Paris 1802. G. Belzoni „Voyage en Egypte et en Nubie", Paris 1821. F. C. Gan „Neuentdeckte Denkmäler in Nubien, an den Ufern des Nils", Stuttgart 1822. Die beiden letzteren Werke waren in ihrer Gesamtheit erst später erschienen, doch hatten die Verfasser schon Einzelveröffentlichungen vor 1815 in Zeitschriften erscheinen lassen, vgl. P. Zucker, a. a. O. — A. G. Meyer, a. a. O., nimmt interessanterweise an, daß auch Fischer v. Erlachs „Versuch einer historischen Architektur", Wien 1721 und Leipzig 1725, vielfach noch für Schinkel maßgebend war.

[17]) Th. Hetzer „Über das Plastische in der Malerei" — Festschrift für Wilhelm Pinder, 1938: „Die Fernen Friedrichs und Turners aber sind nur noch dem Blick erreichbar. Sie wecken die Sehnsucht, die Unruhe, während wir in der klaren Weite der barocken Welt immer zu Hause sind und die Ferne als lindernd und lösend, als Beruhigung empfinden."

„Felsige Gegend" (I/1) zeigt Schinkels romantische Einstellung. Links und rechts steht vorne je eine Felsenkulisse. An Stelle des zweiten Kulissenpaares hängt schon der Prospekt mit einem ungeheuren Felsenbogen, der wie ein Tor in die Tiefe führt. In dem Bogen erheben sich ägyptisierende Propyläen mit scheußlichen, geflügelten Tieren, die schwere Palmblattkapitäle tragen. Zwischen den Säulen aber schimmert — halb verborgen — schon die Sternenkuppel, das Reich der Königin der Nacht durch. Der Bogen war also ausgeschnitten und auf Gaze genäht, so daß man bis auf den dahinter hängenden Prospekt durchsehen konnte. Woher der Auftritt der Damen erfolgte, ist nicht klar. Möglicherweise kamen sie unter dem halbeingestürzten Felsenportal in der Mitte hervor[18]).

„Prächtiges Gemach" (I/6) gibt eine völlig neue Lösung. Die Verwandlung vollzog sich ganz einfach, indem der Bogen von I/1 weggezogen wurde. Hinter einer Wolkenfronte, die eine transparente Mondsichel mit der Königin der Nacht trägt, erhebt sich ein „Sternengewölbe". Es erübrigt sich, die großartige Wirkung dieses Bildes zu beschreiben, das so viele Nachahmungen gefunden hat. Wesentlich ist, daß es sich um eine zeitbedingte Lösung handelt. Das monumentale Kuppelgewölbe mit den nach oben zu sich verjüngenden Kassetten ist eines der schönsten Bauthemen des Klassizismus[19]), „dem in der Revolutionsarchitektur eine besondere Bedeutung zukam." Die Idee des Planetariums hat eine eigentümliche Faszination für den Geist, der die Erde überfliegt; nicht zufällig hatte schon Ledoux'[20]) Blick sich mit kalter Andacht in diese eisigen, von vollendeten Körpern bevölkerten und nach mechanischen Gesetzen bewegten Räume erhoben. Zugleich wird der „gestirnte Himmel über uns" (Kant) zum Symbol des Ewigen[21]). K. F. Schinkel selbst hat die rhythmische Anordnung der Sterne als Deckenschmuck in einem von ihm dekorierten Saal des Berliner Schlosses wiederholt. Besonders schön ist die Farbgebung. Das rötliche Gewölk steht in einem wunderbaren Kontrast zu dem kühlen Blau des Himmels. Der Entwurf stellt aber künstlerisch und technisch einen Grenzfall dar. Der Maßstab der Bühne ist übertrieben. F. L. Hoerth[22]) schätzt die erforderliche Höhe auf 18 m. Wenn diese Annahme auch übertrieben ist, muß man sich doch die praktische Ausführung in den Maßen reduziert vorstellen. Die Sängerin in der Rolle der Königin der Nacht verliert natürlich dem Raum gegenüber völlig als Person. Ihre Stimme scheint wie aus einer unendlichen Ferne zu dringen[23]).

„Hayn" (I/15) ist ein rechteckiger Hof, der links und rechts durch Pylone abgeschlossen wird. Die drei Tempeltore der Rückwand sind mit einem einheitlichen, rund um den Hof laufenden Kehlgesims zusammengefaßt. Die Architektur ist nach ägyptischen Vorbildern frei gestaltet. Die Mauer mit den praktikablen Türen ist verhältnismäßig nieder, drückend, schwer und dunkel[24]). Über dem linken Tor auf der

---

[18]) A. G. Meyer, a. a. O., weist auf die geflügelten Ungeheuer und löwenartigen Monstra zu Seiten der Treppe hin, „das zu Hilfe, zu Hilfe! Taminos hallt hier noch fort, nachdem der Drache getötet ist, um erst im Sternenbild der Königin der Nacht zu verklingen".

[19]) Pigage, Kuppelsaal im Schloß Benrath, 1765, Jussow, Ahnensaal auf Schloß Wilhelmshöhe, 1800, und Schinkel, Altes Museum, 1823.

[20]) Claude Nicolas Ledoux (1736—1806), Schüler des jüngeren Blondel, Protegé der Gräfin Dubarry, seit 1773 Mitglied der Pariser Bauakademie, führender Architekt der Revolutionsarchitektur.

[21]) H. Sedlmayr, a. a. O.

[22]) F. L. Hoerth in „Blätter der Staatsoper", a. a. O.

[23]) Die Bestätigung dafür brachte der Film „Die schwedische Nachtigall" (Jenny Lind), in dem Schinkels Entwurf für eine Opernaufnahme aufgebaut worden war.

[24]) Vgl. die Querschichtung der Wände, die zu den seit der Revolutionsarchitektur wirksamen Tendenzen gehört, denen auch die ägyptische und mexikanische Baukunst weitgehend entsprach.

Mauer ist ein „Würfelhocker"[25]), über dem rechten Tor ein „Apis", in der Mitte aber eine sitzende Männerfigur, offenbar ein „Rê", angebracht. Über die dunkle Mauer erheben sich seitlich Pflanzen, Bäume und Palmen — Kulissen und „Hänger". Der Prospekt zeigt einen lichten Wald, der sich einen Hügel hinaufzieht. Dahinter erhebt sich noch ein gewaltiger, rauchender Vulkan[26]) vor einem zartgetönten Abendhimmel. Der Stimmungsgehalt ist großartig und komprimiert: der Hof liegt im Schatten, während die Landschaft darüber, wie eine Verheißung vor den Prüflingen ausgebreitet, von der untergehenden Sonne beleuchtet wird.

„Palmenwald" (II/1). Die Seitenkulissen stellen tropische Gewächse, Palmen usw. dar. In der Mitte bilden die Blätter einen Ausschnitt, durch den man in die Tiefe blickt. Der Prospekt zeigt das Tal des Nils, an dessen Ufern große Gebäude liegen, darüber wieder gewaltige Berge im Morgenlicht, noch von Wolken umzogen, und einen klaren blauen Himmel. Der Vordergrund liegt zum Teil im Schatten und bildet einen Rahmen; das Bedeutende zeigt sich in der Ferne[27]). Von Schikaneders „silberartigen Bäumen" mit den „goldenen Blättern" ist nichts mehr übrig. Der Realismus, die geheime Wurzel der Romantik[28]), hat diesen silbernen und goldenen Wald mit seinen Pyramiden und „Sitzen von Blättern" von der Bühne verbannt. Wie in anderen Opern, z. B. dem „Nurmahal", bringt Schinkel eine überreiche tropische Vegetation.

„Garten" (II/7). Schinkel verlegte diese Szene an das Nilufer und wurde damit bis heute vorbildlich. Auch die obligate Sphinx muß auf Schinkels Lösung zurückgeführt werden. Den Vordergrund schließt eine steinerne Einfassung mit knienden Figuren, die Blumentöpfe halten, gegen das Ufer hin ab. Der Prospekt zeigt den Nil bei Hochwasser, breit und still im Mondlicht liegend. In der Mitte des Wassers erhebt sich auf einer Insel eine gigantische Sphinx, deren Sockel zugleich ein Tempel ist. Die Türe mit den Stufen und die nebenstehenden Palmen veranschaulichen das Größenverhältnis[29]). Hinter der Sphinx senkt sich bis zum Horizont der Himmel herunter, auf dem merkwürdige, weiße Schäfchenwolken und ein kleiner (transparenter?) Mond schweben[30]). Die Balustrade und der Sphinxtempel sind in Graubraun, der Himmel in stumpfem Graublau gehalten. Die Farbgebung ist realistisch, die Wolken zeugen für eine feine Naturbeobachtung. Trotzdem ist die Wirkung des Ganzen phantastisch.

„Gewölbe von Pyramiden" (II/20) unterscheidet sich von den anderen Entwürfen durch die Schrägstellung der Dekoration. Das Licht trifft, von links her einfallend, auf die Pfeiler, die nach rechts in die Tiefe laufen und sich im Dunkel verlieren. Die schweren kubischen Pfeiler sind mit Mumienskulpturen geschmückt[31]). Der vorderste Pfeiler mit dem darauf lastenden Gebälk war wahrscheinlich eine ausgesteifte Kulisse, der Rest wieder Prospekt. Die Farbe ist ein ungewöhnliches Braunviolett. Auffallend ist die Ähnlichkeit mit einem Blatt von G. B. Piranesi.

„Feuer und Wasser" (II/28) weicht von Schikaneders Anweisungen am weitesten ab und ist zugleich das sonderbarste Blatt Schinkels. Den Vordergrund nimmt zur Gänze wogendes Wasser ein, aus dem einige Felstrümmer ragen. Rechts wölbt sich über das Wasser ein Felsbogen, aus dem Feuerschein dringt, der sich über das Wasser und die Felsstücke ergießt. Der Felsbogen ist oben behauen und führt als Brücke zu der hochgelegenen Terrasse im Hintergrund. Die Brücke wird von einer Sphinxallee

[25]) Vgl. J. H. Breasted „A History of Egypt" — Deutsche Ausgabe des Phaidon Verlages, Wien 1936, Abb. 168.

[26]) Dieser Vulkan und die auf das Dach gesetzten Figuren kehren in Schinkels Entwürfen zu Spontinis „Fernand Cortez" wieder.

[27]) Vgl. R. Hamann, a. a. O., über Runge: „Der Vordergrund ist jetzt für den Hintergrund da."

[28]) S. Giedion, a. a. O.

[29]) Vgl. die ironische Umkehrung eines solchen Effektes, die Desillusionierung in G. B. Shaws „Caesar and Cleopatra".

[30]) Vgl. die magische Wirkung des kleinen Mondes auch bei O. Strnad, Salzburg 1928, 1931.

[31]) Vgl. Giuseppe Quaglio.

gesäumt. Auch diese Idee stammt von Piranesi, womit der Beweis erbracht scheint, daß Schinkel zumindest das in Frage kommende erste Werk Piranesis gekannt hat[32]). Von der Terrasse im Hintergrund führen Stufen zum Wasser hinunter. Aus einer Felsgrotte unterhalb der Terrasse springt ein Wasserfall. Auf der Terrasse erheben sich gewaltige Säulen (gebündelte Papyrossäulen), die im unteren Teil ihrer Schäfte durch Mauern verbunden sind[33]). Darüber sieht man zwischen den Säulen hindurch in einen hellbeleuchteten Tempelhof. — Es ergibt sich von selbst die Frage nach der praktischen Durchführung dieses Entwurfes. Das ganze Bild konnte unmöglich auf den Prospekt gemalt sein, da Tamino und Pamina durch Feuer und Wasser hindurchgehen müssen. Das Wasser war also wohl durch niedere Fronten, die hin- und hergezogen wurden, oder durch „Wasserwalzen"[34]) dargestellt. Die Treppe dahinter, der Wasserfall und die Terrasse dürften schon Prospekt gewesen sein. Der Feuerschlund rechts und der erleuchtete Tempelhof waren sicher transparent[35]). Die Wanderung kann nur so gedacht werden, daß Tamino und Pamina unter dem schräggestellten Kulissenbogen rechts herauskamen und links wieder verschwanden. Das Waten der Prüflinge im Wasser, wenn es nach obiger Annahme durchgeführt wurde, mußte eine starke Wirkung tun. — Die Farben sind Steingrau und Gelb, nur aus der Grotte bricht leuchtend roter Feuerschein. Die Details sind stark realistisch (!) gehalten. Mozart hat in seiner Musik zu dieser Szene darauf verzichtet, Feuer und Wasser zu malen, was die Romantiker von Weber bis zu Wagner sicherlich nicht unterlassen hätten. Bei Mozart beherrscht die Zauberflöte auch musikalisch die Szene, so daß es fraglich erscheint, ob eine realistische Ausmalung von Feuer und Wasser in der Dekoration überhaupt im Sinne Mozarts ist. Von diesem Gesichtspunkt aus scheint das Blatt Schinkels anfechtbar. Im übrigen hat auch Schinkel auf die Gittertore verzichtet, obwohl Schikaneder sie ihrer starken dramatischen Wirkung wegen ausdrücklich fordert.

„Sonnentempel" (II/30) entspricht nur annähernd Schikaneders Idee[36]). Links und rechts stehen je zwei Kulissen mit knienden und anbetenden Figuren[37]). Diese Kulissen bilden mit dem darüber liegenden Gebälk ein Portal, durch das man in den inneren Hof des Tempels sieht. Der Hof (Prospekt) wird seitlich von vier Tempelgebäuden begrenzt[38]), im Hintergrund aber durch drei gewaltige Terrassen abgeschlossen, auf denen sich weitere Gebäude, Obelisken, riesige Stiegenanlagen und hängende Gärten befinden. Auf der höchsten Spitze steht eine Pyramide, die schon in die Wolken taucht. In der Mitte des Hofes thront, von Sphinxalleen flankiert, an Höhe selbst die Terrassen überragend, das Kolossalbild des Sonnengottes, mit einer leuchtenden, gezackten Aura — der Sonne — um das Haupt, die als einzige, zentrale Lichtquelle angenommen wird. Alles ist in verschwimmenden Tönen von Rot und Gelb, mit harten, graublauen Schatten gemalt. Bei keinem Entwurf Schinkels ist die Durchdringung des Bühnenbildes vom Architektonischen her gleich stark. Außer dem auffälligen megalomanen Zug, der für die Revolutionsarchitektur kennzeichnend ist, lassen sich alle hier verwendeten Motive auf Ideen zurückführen, die Schinkel früher oder später verwirklicht hat. Für die Terrassenanlage ist vielleicht noch Gillys

[32]) D. i. „Prima Parte di Architettura e Prospettive", Roma 1743.

[33]) Vgl. die Tempel von Luxor und Philae.

[34]) „Wasserwalzen" sind schon für den Beginn des 18. Jahrhunderts belegt; vgl. William Hogarth „Schauspielerszene", 1738: Schaublatt, Sammlung Hugo Thimig, auf dem solche Wasserwalzen abgebildet sind.

[35]) Vgl. A. G. Meyer, a. a. O., über die Beleuchtungstechnik der Dioramen, die Transparenz des ölgetränkten Papiers.

[36]) P. Stefan, a. a. O., bezeichnet dieses Blatt irrtümlich als die Szene der drei Tempel (I/15).

[37]) L. v. Klenze (1784—1864) verwendet an dem Trakt der Eremitage in Leningrad die gleichen realistischen Sklavenplastiken.

[38]) Vgl. die Tempel von Luxor und Philae.

„Friedrichs-Monument“[39]) vorbildlich. 1830 aber entwarf Schinkel selbst ein Palais für Prinz Wilhelm am Opernplatz in Berlin, dem er zum Teil die Form solcher hängender Gärten gab[40]). Die U-förmige Tempelanlage mit dem von ihr eingeschlossenen dominierenden Götterbild entspricht in seiner Anlage genau Schinkels eigenem Projekt eines „Friedrichs-Denkmals“ von 1829.

Zu Schinkels „Zauberflöten“-Entwürfen ist wohl ein architektonisches Proszenium hinzuzudenken. Für die romantische Einstellung Schinkels spricht die starke Verwendung von Gegenlicht — in seinen Szenenbildern wie in seinen Gemälden[41]). Seine Dekorationsentwürfe zeichnen sich durch die meisterhafte Wahl des Augpunktes aus. Die Sorgfalt, mit der die Perspektive so gewählt wird, daß die Kante, die durch das Aufsitzen des Prospekts auf dem Bühnenboden entstehen muß, möglichst verwischt wird[42]), beruht auf einer alten barocken Tradition der Theatermalerei, nicht zuletzt auch auf der Dreipunktperspektive.

Als Kunstwerke sind Schinkels Entwürfe einzigartig. Ihre Wirkung auf dem Theater war wohl so stark, daß sie einer Ergänzung durch den Darsteller gar nicht mehr bedurften, im Gegenteil der Sänger sich neben der „Suggestionskraft des Milieus“[43]) erst durchsetzen mußte. Es ergab sich das gleiche Verhältnis zwischen Mensch und Natur wie in den Bildern C. D. Friedrichs, in denen der Mensch der gewaltigen Natur allein gegenübersteht und in ihr aufgeht. Die barocke Komponente, die auf dem Wiener Volkstheater so lange fortlebte, fehlt dafür vollkommen. Papageno und Papagena wirken in dieser Umgebung fremd. Die Königin der Nacht aber erscheint bei Schinkel nicht als das beunruhigende Element, als dunkles, dämonisches Prinzip, sondern vielmehr als Verklärung im Sinne von Novalis „Hymnen an die Nacht“. Dagegen wirkt der Sonnentempel, der eine Aufhellung und Befreiung bringen sollte — („Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht . . .“) —, düster und bedrückend. Eine solche Interpretation Mozarts ist aus der tragischen Grundstimmung allein zu erklären, die die ganze Vorromantik durchzieht[44]).

Auch in Weimar entschloß man sich 1818, ein Jahr, nachdem Goethe die

---

[39]) Friedrich Gilly (1772—1800), genialster Nachfolger Ledoux'; sein Entwurf „Denkmal für Friedrich d. Gr.“, 1797, übte den stärksten Einfluß auf den damals 16jährigen Schinkel aus.

[40]) Vgl. Schinkels Dioramen der „Sieben Weltwunder“, zu denen auch die „Hängenden Gärten der Semiramis“ zählten, vgl. aber auch die Denkmalsentwürfe von Sobre, Leceau und Boulet.

[41]) Vgl. Ph. O. Runge, C. D. Friedrich und Jugendwerke K. Blechens.

[42]) Vgl. I/1, 6, II/1, 7.

[43]) E. Lert, a. a. O.

[44]) H. Sedlmayr, a. a. O.: „Zu dieser Nachtansicht des Architektonischen gehört organisch eine Nachtansicht des Lebens, der Natur und der Antike, ein tiefes Verhältnis zu den „chthonischen Mächten“, zur „dunklen Erde“, zum Tartarus und zum Tode (vgl. Alfred Bäumler, Einleitung zu der Ausgabe von L. Bachofen „Der Mythos von Orient und Occident“, München 1926). Vorbereitet bei Delafosse in Frankreich, in Italien bei Piranesi (in der Generation von 1720/30) wird diese Nachtansicht das Grunderlebnis für die Generation, der um 1770 Geborenen, der gewaltigsten Geburtsschicht, die Deutschland seit der Generation Dürers hervorgebracht hat: Gilly, Friedrich, Runge, Hölderlin, Novalis, E. T. A. Hoffmann, Beethoven, Görres.“ Vgl. W. Pinder, a. a. O.

Leitung des Theaters niedergelegt hatte, die alten „Zauberflöten"-Dekorationen durch neue ersetzen zu lassen. Die Aufgabe lag in den Händen Friedrich Beuthers[45]), der im gleichen Jahr auf Veranlassung Goethes nach Weimar gekommen war.

Goethe selbst hatte auf seiner Reise in die Schweiz 1797, als er sich in Frankfurt a. M. aufhielt, das Atelier des Giorgio Fuentes[46]) besucht und dessen Dekorationen bewundert. Seit dieser Zeit arbeitete auch Goethe mit Mitteln, die er bei Fuentes kennengelernt hatte: der gemalten Staffage, die er bei Fuentes ausdrücklich erwähnt und deren Berechtigung er in der Abhandlung „Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke" verteidigt, und der Wandeldekoration. Da es Goethe nicht gelungen war, Fuentes für Weimar zu gewinnen, wurde Beuther, ein ehemaliger Schüler des Fuentes, berufen, und Goethe berichtet, daß er „durch perspektivische Mittel die kleinen Räume ins Gränzenlose zu erweitern, durch charakteristische Architektur zu vermannigfaltigen . . . wußte". Damit drückt Goethe selbst den Wandel aus, der sich seit 1794 vollzogen hatte: vom Klassizismus zur „charakteristischen", damit aber zur historisierenden Architektur.

Beuthers Bühnenbilder entsprachen im Prinzip der Schule des Fuentes: schräg in die Tiefe laufende Straßen, scharfe Hell-Dunkel-Kontraste und geschickte Verwendung aller perspektivischen Hilfsmittel. So zeigt einer seiner schönsten Entwürfe zur „Zauberflöte", der „Vorhof im Tempel der Isis", einen schattigen Tempelhof, aus dem man zwischen kolossalen Säulen hindurch den Ausblick auf eine prachtvolle Tempelstraße gewinnt. Ein anderer Entwurf: „Tempel der Isis" stellt ebenfalls eine schräg laufende Tempelstraße mit einer Sphinxallee dar. Beiden Blättern ist die Verwendung von Gegenlicht und starker Hell-Dunkel-Kontraste gemeinsam. Die einzelnen Bauformen sind strenger ägyptisch als bei Schinkel. Dafür fehlt der subjektive Ausdruck und der tiefe Stimmungsgehalt der Schinkelschen Entwürfe. Von einer typischen „Zauberflöten"-Dekoration ist nichts geblieben. Die Bilder geben zwar ein heroisches, aber neutrales Bühnen-Ägypten von archäologischer Treue und könnten ohne weiters auch in einer „Äida" Verwendung finden. Die Farbgebung ist zart und duftig, ein wenig ins Bräunliche fallend, wie sie auch Goethe fordert, damit „die Farben der Gewänder sich in aller Frische heraussetzten"[47]).

In der Farbgebung unterscheidet sich Beuther grundlegend von dem „moderneren" Schinkel, der weit über das tonige, kolorierende Verfahren hinausging. Die eigenartig schweren Farben der Schinkelschen Theater- und Innendekorationen wurden durch die Nachahmung der griechischen Polychromie bestimmt[48]). Rot und Gelb, aber auch die Schattierungen von Blau und Violett,

[45]) Friedrich Beuther, geb. 1776 (od. 77) zu Moschel i. d. Rheinpfalz, gest. 21. April 1856 in Kassel, Schüler des Giorgio Fuentes, 1812—1814 in Bamberg und Würzburg, 1818 nach Weimar berufen.

[46]) Giorgio Fuentes, geb. 1756 in Mailand, gest. 1821 in Mailand, Schüler des Gonzaga, 1796 nach Frankfurt a. M. berufen.

[47]) Eckermann, 17, II, 1830.

[48]) Vgl. J. Hittdorf „L'architecture polychrome chez les grecs", Paris 1830 und Gottfried Semper „Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten", Altona 1834.

wie sie in seiner „Zauberflöte" vorkommen, kehren noch 1834 in dem „Akropolis-Palast" wieder: schwarze Sockel, pompejanisch rote Wandfelder, graue Pilaster, blauviolette Säulen, rot-blaue Balken mit vergoldeten Tieren, graue und violette Steinfliesen. Auch die Farben zeigen, daß Schinkel von der barocken Tradition der Theaterdekorationen weit unabhängiger war als Beuther. Seit dem Verfall dieser Tradition, der sich übrigens auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar machte, gab es aber auch kein allgemeines, gleich hohes Niveau der Theatermalerei mehr.

Es ist merkwürdig, wie die unmittelbare Romantik in immer schwereren Farben endete, wie die scharfen Kontraste allmählich fahle Beimengungen erhielten und damit auch der düstere Unterton Ausdruck fand, der ihren Werken von Anfang an anhaftete und der der Zeit gehörte, nicht der Melancholie des einzelnen. Die Kurve des Stils läuft gewöhnlich vom Dunkleren zum Helleren, von Schwere zur Auflichtung, und vielleicht deutet das daraufhin, daß die Romantik nur der Beginn für Umfassenderes war (Siegfried Giedion)[49]). Die geheime Realistik, die der Romantik von Anfang an zu eigen war und die Form an sich so außergewöhnlich hervortreten ließ, erstarkte immer mehr. Sobald der Klassizismus abgestreift war[50]), den Heinrich Huebsch 1828 als „Lügenstil" brandmarkte[51]), verfiel die Romantik auf das „Bauen in Stilen", wie es Gottfried Semper gekennzeichnet hat: „... eine Walhalla à la Parthenon, eine Basilika à la Monréale, ein Boudoir à la Pompei, ein Palast à la Pitti, eine byzantinische Kirche oder gar einen Basar im türkischen Geschmack ..." Auf der Bühne führte das historische Bewußtsein des 19. Jahrhunderts zu einem „szenischen Historizismus"[52]).

Mit dem Klassizismus ging auch die Idee einer antikisierenden Architekturbühne verloren. Das Ziel der Theaterarchitekten bestand bis zur Jahrhundertwende in einer immer weiteren Vervollkommnung der Guckkastenbühne. Der Verzicht auf das Proszenium Schinkels, das eine neutrale „Zwischenzone" schaffen sollte, führte zur vollkommenen Trennung der „Lebensrealität" des Zuschauers von der „ästhetischen Realität" der Bühne[53]), die beide auf dem Barocktheater noch eine Einheit gebildet hatten. Die Bühne selbst wurde zum Panorama, das dem steigenden kulturhistorischen Interesse zu dienen hatte[54]).

Die Künstler dieser Zeit nehmen alle, wie Schinkel, eine Zwischenstellung ein. Bezeichnend für das Abreißen der Tradition auf dem Gebiet der Bühnen-

---

[49]) S. Giedion, a. a. O. Diese Bemerkung dient vielleicht auch zur Erklärung eines Farbphänomens im Bühnenbild unserer Zeit.

[50]) Vgl. S. Giedion, a. a. O.: „Klassizismus ist kein Stil. Klassizismus ist eine Färbung. Der Barock endigt mit einem, die Romantik beginnt mit einem."

[51]) Heinrich Huebsch, Architekt (1795—1863), in einem Artikel, veröffentlicht in der Dürer-Festschrift 1828, unter dem bezeichnenden Titel: „In welchem Stil sollen wir bauen?"

[52]) Schon G. Fuentes stellte die Frankfurter „Jägerzeile" auf die Bühne, Simon Quaglio den Dom zu Reims für Schillers „Jungfrau von Orleans". Den Höhepunkt der Entwicklung bilden zweifellos die Meininger, vgl. P. Zucker, a. a. O.

[53]) Vgl. D. Frey, a. a. O. Kapitel: „Zuschauerraum und Bühne".

[54]) Vgl. P. Zucker, Klassiz., a. a. O. und Anm. 171.

malerei ist eine stilistische Unsicherheit, die sich bei den Quaglio schon in der Generation Giuseppes gezeigt hat, bei Simon Quaglio[55]) dagegen sich in ihrem ganzen Umfang bemerkbar macht.

Simon Quaglio hat im Laufe seiner 60jährigen Tätigkeit als Hoftheatermaler in München die „Zauberflöte" zweimal mit neuen Dekorationen ausgestattet. Die erste Ausstattung, die 1818 die Dekorationen seines Vaters ersetzte, bezeichnet Thieme-Beckers Künstlerlexikon als „noch im Sinne des romantischen Klassizismus", die zweite von 1839/40 als „phantastisch-neugotische Märchenwelt". Bedeutend ist nur die Ausstattung von 1818.

So zutreffend die Bezeichnung „romantischer Klassizismus" bei Schinkel ist, so irreführend ist sie bei Simon Quaglio. Der Anteil des Klassizismus war bei den Quaglio seit jeher gering. Die Blätter Simon Quaglios kennzeichnet vielmehr eine volle Romantik, die das bibieneske Architekturschema, dem noch Giuseppe folgte, abgestreift hat. Die klassizistische Komponente fehlt vollkommen. Dafür ist der Anteil der Revolutionsarchitektur noch stärker. Im übrigen ist die Behandlung der Bilder weitgehend malerisch. Mit Schinkel verbindet Simon Quaglio eine gründliche Kenntnis der ägyptischen Architektur und eine großzügige Konzeption; mit seinem Vater eine barocke Phantasie, zu der oft das archäologisch-historisierende Moment im Gegensatz steht. Dementsprechend zerfallen die Entwürfe Simon Quaglios zur „Zauberflöte" in zwei Gruppen: solche, in denen das Ägyptische mehr in den Vordergrund tritt, die also „moderner" sind, und solche, die der Einstellung der älteren Romantik angehören und die qualitativ bei weitem besser sind. Zu letzteren gehören die Bilder „Königin der Nacht", „Halle" und „Sonnentempel".

„Prächtiges Gemach" (I/6) entfernt sich von Schikaneders Szenenanweisungen. Auf dunklen Wolken schwebt ein leuchtender (transparenter) Mond, in dem die Königin der Nacht steht, aber nicht mehr in der strengen Frontalität wie bei Schinkel, sondern etwas nach links gewendet im Sinne ihrer stürmischen Ankunft. Von ihren Schultern weht ein ungeheurer Mantel (Prospekt), mit transparenten Sternen bestickt, der, von Genien getragen und vom Sturmwind gebläht, in einem großen Bogen fliegt und einen gewaltigen Trichter bildet. Es ist die echt romantische Vorstellung vom Mantel der Nacht — hier aber im Sinne Mozarts dämonisiert. Links, hinter dem Mantel, ist noch ein Felsblock sichtbar, aus dessen Gestein kolossale versteinerte Geisterfiguren ragen. Neu ist vor allem daran die Bewegung, das Motiv des Fluges, das zwar an sich nicht geeignet ist, auf einem Prospekt festgehalten zu werden, aber infolge der Kürze der Szene (Nr. 4) nicht stört, sondern im Gegenteil den Affektstil der Musik unterstützt[56]).

---

[55]) Simon Quaglio, geb. 23. Oktober 1795 in München, gest. 8. März 1878 in München, Schüler seines Vaters Giuseppe, vgl. Anm. 82, und seines Bruders Angelo I, erhielt beim Weggang seines Bruders Domenico II dessen Anstellung als Theatermaler am Münchner Hoftheater, trat 1815 nach dem Tode Angelos an dessen Stelle als Hoftheatermaler und hatte seit dem Tode seines Vaters 1828 auch die Oberleitung des Dekorationswesens inne.

[56]) Vgl. L. Conrad, a. a. O., S. 373: „Die Koloraturen, die der Opera-seria-Technik entstammen, legen im Gegensatz zu den übrigen handelnden Gestalten des Dramas das Empfinden der nächtlichen Königin auf einen einheitlichen Affekt fest." Die Tonsymbolik deutet auch auf „die kalte, flimmernde Pracht des Sternenhimmels" hin. (H. Abert, a. a. O., II, 784.)

Dieser Entwurf, der in seiner Dämonie und Großartigkeit wirklich der Musik entspricht, muß über Schinkels Lösung gestellt werden. Artur Kutscher[57]) bezeichnet Simon Quaglios Entwürfe zur „Zauberflöte" als „das Größte, was die Theatermalerei des 19. Jahrhunderts hervorgebracht hat."

„Halle" (II/20) ist dem Aufbau nach das konventionellste Blatt. Ein großer einseitiger Felsbogen, der die linke obere Ecke der Bühne abdeckt, trennt den Vordergrund vom Prospekt. Links und rechts am Portal erscheinen wieder die obligaten Türen. Zwischen den Felstrümmern führt im Hintergrund (Prospekt) eine Treppe gegen den höhergelegenen hinteren Teil der Höhle, in den von oben her das typische Kellerlicht fällt. In die Felswände sind links Urnennischen, rechts Grabmäler im Stile der Revolutionsarchitektur eingesprengt. Im Hintergrund links sind zwei steinerne Säulen aufgerichtet, die mit Inschriftentafeln und Medaillons verziert sind[58]). Im Vordergrund stehen große Sarkophage und zerbrochene Grabstelen. Auch in diesem Blatt ist die Wirkung groß, ohne aber den Darsteller, wie bei Schinkel, zu erdrücken. Die Achse des Prospekts stimmt mit der des Proszeniums, d. h. der eigentlichen Spielfläche, nicht überein; die Divergenz der Achsen ist jedoch geschickt ausgeglichen. Die Personen heben sich von den dunklen Kulissen des Vordergrundes vorteilhaft ab, während durch den Rahmen die Lichtintensität des Prospekts gesteigert wird.

„Sonnentempel" (II/30). In diesem Entwurf ist die barocke Tradition noch spürbar. Die Achse ist gerade, der Raum wieder als Rundbau aufgefaßt wie bei Giuseppe, nur daß die vordere Hälfte fehlt. Die Architektur ist schlank und diaphan, man möchte sagen: schon „gotisch" und von sakralem Charakter. Aus niederen, auf dem Boden lagernden Wolken erheben sich im Halbkreis enggestellte Säulen, die etwa in halber Höhe der Bühne ein durchlaufendes Gesims tragen. Darüber setzen sich die Säulen fort, tragen ein zweites Gesims und stoßen als Obelisken noch darüber hinaus[59]). Der Raum gewinnt durch die straffe Vertikalgliederung, trotz den Gesimsen, etwas Hohes, Klares, das durch das Auslaufen der Vertikallinien in Spitzen bzw. durch das Fehlen der Decke betont wird. Ein zartblauer Himmel schimmert zwischen den Pfeilern und über dem Abschluß der Rotunde. Die Sonne, die bei Giuseppe Quaglio noch handgreiflich und derb im Innern des Raumes sichtbar war, ist verschwunden, und nur mehr ihre Strahlen erscheinen hinter den Säulen und greifen über den ganzen Himmel. Auf dem ersten Gesims stehen zwischen den Pfeilern Figuren, die Schalen mit Räucherwerk in Händen halten. Sie erinnern an ägyptische Plastiken. Von links vorne nach rechts rückwärts aber wölbt sich in Form eines schmalen, blauen Ringes der Tierkreis über die Architektur hinweg und verbindet so sichtbar das Begrenzte mit dem Unendlichen. Im Vordergrund steht ein Altar. Die Klarheit des Aufbaus entspricht der Musik und der dramaturgischen Bedeutung der Szene. Die Leichtigkeit des Ganzen, die sich mit dem Festlichen und Feierlichen verbindet — eine Synthese, die bei Schinkel fehlt —, läßt uns heute noch die Schönheit dieser Lösung und ihre theatralische Wirksamkeit[60]) empfinden.

Leider stehen die anderen, moderneren Blätter künstlerisch weit unter dem Niveau der drei besprochenen. Sie sind aber für die fortschreitende Entwicklung bezeichnend.

„Kurzer Garten" (II/26). Rechts felsiges Terrain, nach rückwärts zu ansteigend, dazwischen Sträucher und Palmen in realistischer Darstellung. Links eine Mauer mit ägyptischen Malereien. Vorne in der Mauer ein Torpylon, der von einer Sphinx bewacht wird. Im Hintergrund erhebt sich eine große Pyramide, die Simon Quaglio irrtümlich ohne Deckplatten darstellte, wie er die ägyptischen Pyramiden auf den Vorlagen abgebildet fand.

---

[57]) A. Kutscher in „Die Pause", a. a. O.

[58]) Vgl. die vier Ecksäulen der Einfassung von Zauners „Reiterstandbild Josef II." in Wien (1795—1806). Franz Anton Zauner (1746—1822).

[59]) Vgl. Manierismus in der Architektur.

[60]) Vgl. Robert Kautsky, Wien 1948.

„Hayn" (I/15). Links und rechts am Portal steht je ein Pylon mit einem Tor. In der Mitte steht ein kleiner Tempel mit einer Vorhalle, die — ähnlich einem Antentempel — von zwei Hathor-Säulen getragen wird[61]). Diese Halle war, wenn der Priester (Szene 15) wirklich aus dem Weisheitstempel und nicht von der Seite her kam, noch gangbar; d. h. die Rückwand der Halle war als „Hintersetzer" mit einer praktikablen Türe aufgestellt. Jedenfalls waren dann auch die links und rechts anschließenden Säulengänge noch kulissenartig vor den Prospekt gestellt, der wieder eine gestufte Pyramide zeigt. Links vorne ist nach dem Tempelbau eine Kulisse mit drei realistischen Palmen eingeschoben. Die Achse ist etwas nach links verschwenkt, aber ohne auffällige Schrägstellung.

„Feuer und Wasser" (II/28). Wilde Felsengegend. Links und rechts Felsenkulissen, in mehreren Gassen angeordnet. Im Mittelgrund ein großer Felsblock mit einem natürlichen Tor. Links davon ein Wasserfall, der von der Höhe herabstürzt, rechts davon Felsenkulissen, aus denen Flammen hervorbrechen. Auf dem Felsblock in der Mitte steht ein kleiner Obelisk. Die Szene entspricht in ihrer Anordnung ungefähr dem Stich von 1795. Nur fehlen auch hier wieder die Gittertore. Die Stellung der Geharnischten ist nicht bezeichnet.

„Angenehmer Garten" (II/7) ist das „modernste" der Bilder. Von rechts vorne nach links rückwärts läuft in einem leichten Bogen eine mannshohe Mauer, links rückwärts von einer Treppe unterbrochen, die von liegenden Löwen flankiert wird und zu einem höher gelegenen Teil des Gartens führt. Hinter der Mauer erscheinen die Kronen großer Laubbäume, die keine Aussicht gestatten. Ein großer Laubbogen schließt die Dekoration nach oben ab. Links dürfte die Bühne ebenfalls durch Baumkulissen abgeschlossen gewesen sein. Vor der Mauer stehen in großer Zahl Vasen und Töpfe mit Blumen. Das Lager Paminas fehlt. Dieser Entwurf ist noch unausgesprochener als die Entwürfe F. Beuthers und könnte als Gartendekoration in jeder beliebigen Oper verwendet werden.

Die künstlerische Unausgeglichenheit Simon Quaglios, das Schwanken zwischen zwei Stilen und das wahllose Aufgreifen landschaftlicher und architektonischer Motive kennzeichnen diese Entwicklungsstufe des Bühnenbildes.

Auch in Wien gab es 1818 eine Neuinszenierung der „Zauberflöte" am Kärntnertortheater, zu der Anton de Pian die Dekorationen schuf[62]). Die de Pian waren, wie die Burnacini, Galli, Quaglio und Sacchetti, eine italienische Künstlerfamilie, die in Wien bis über die Jahrhundertmitte tätig war und deren Begründer Anton zugleich auch ihr bedeutendster Vertreter war. Anton de Pians Werk, das in Stichen von Norbert Bittner erhalten ist, bedeutet den Entwürfen Simon Quaglios und denen der Wiener Joseph Platzer und Franz Jäger[63]) gegenüber eine Reaktion zugunsten des „heroischen Architekturstils". Die alten Themen „Kerker", „Palast und Säulenhalle" kehren in einer dem jeweiligen

---

[61]) Vgl. Tempel der Horus in Edfu.

[62]) Anton de Pian, geb. 1784 in Venedig, gest. 1851 in Wien, kam 1816 nach Wien und wurde im gleichen Jahr „Decorateur der k. k. Oberst Hoftheater-Direction", 1821 Hoftheatermaler und 1843 Mitglied der Akademie d. bild. Künste Wien. Die nach seinen Arbeiten gestochenen Blätter von Norbert Bittner befinden sich im Besitze der Akademie d. bild. Künste Wien.

[63]) Joseph Platzer, Maler (1751—1806), 220 Blätter von Norbert Bittner nach seinen Entwürfen gestochen, im Besitz der Akad. d. bild. Künste Wien — Franz II. Jäger, Architekt und Kunstsammler (Wien 1780—1839).

Vorwurf entsprechenden historisch getreuen Umdeutung wieder. Technisch stehen de Pians Dekorationen auf gleicher Höhe mit denen Simon Quaglios. Der schwere Bogen, die starken Lichtwirkungen, aber auch die Anklänge an die Revolutionsarchitektur finden sich bei de Pian wieder. Seine Phantasie aber scheint durch die archäologischen Vorbilder weniger eingeengt gewesen zu sein als die Quaglios.

„Gewölbe von Pyramiden" (II/20) zeigt eine von links nach rechts schräg in die Tiefe laufende, gigantische Halle. Die stämmigen Säulen mit den Palmblattkapitälen tragen eine aus Steinblöcken gefügte Decke, die aus zwei schrägen Flächen und aus einer waagrecht darauf ruhenden Deckplatte gebildet ist. Um die Tragkraft dieser Konstruktion zu verstärken, sind zwei Gurten eingezogen, die den Risaliten der Säulenwand entsprechen. Bühnentechnisch bilden die beiden Risalite mit den dazugehörigen Gurten zwei Kulissenbogen, deren Konstruktion so geschickt gewählt ist, daß die notwendig sich ergebenden Überschneidungen völlig verdeckt sind. Hinter dem Bogen hängt ein Prospekt, auf dem das Gewölbe sich fortsetzt. Doch schließt hier die Halle, die sich — bühnentechnisch und optisch sehr geschickt — gerade an dieser Stelle verbreitert, ein großer Tempelbau ab, von dem aber nur die linke Hälfte zu sehen ist. Die rechte Seite verschwindet hinter einer Kulisse. Zu diesem Tempel, von dem zwei Pylonen mit in die Front eingestellten Hathor-Säulen zu sehen sind, führen Freitreppen hinauf, zwischen denen die Terrasse des Tempels blockförmig vorspringt. Auf diesen Blöcken, die sich den Pylonen entsprechend nach oben verjüngen, steht je ein großer Obelisk, um den interessanterweise vier sitzende Gottheiten angebracht sind. Diese denkmalhafte Einzelform gehört der Revolutionsarchitektur an. Die Halle, besonders die beiden Bogen sind ganz dunkel gehalten, der Tempel dagegen, der von links volles Licht bekommt, erstrahlt in hellstem Weiß wie Alabaster. An Stelle der üblichen zwei Türen ist hier nur rechts ein Pylon kulissenartig eingeschoben, dessen Türe einen merkwürdigen „Dreipaß" zeigt.

„Hayn" (I/15). Links und rechts stehen (realistische) Palmenkulissen, in der Mitte steht ein Pylon mit praktikabler Türe, die von einem Obelisk und einer Elefantenskulptur flankiert wird. An den Pylon schließen sich seitlich Kolonnaden an, die nach rückwärts führen. Dahinter erheben sich zwischen Palmen indische Pagoden (Prospekt). Links ein Tempel von gigantischer Größe, zu dessen Spitze, die schon in den Wolken verschwindet, einander kreuzende Stufenwege führen. Die Beleuchtung ist hell und ergibt scharfe Kontraste.

Auch die anderen Entwürfe zeigen diesen Phantasiestil, der die „Zauberflöte" von der Schwere ägyptischer Architektur löst und in dem sich mexikanische, ägyptische und indische[64]) Stilelemente vermischen. Auffällig ist bei allen Blättern die Verschwenkung der Mittelachse, ohne daß eine entschiedene Schrägstellung angestrebt wird. Zum Unterschied von Simon Quaglio bezieht aber de Pian die vorderen Kulissen auch in diese Schrägstellung mit ein, so daß Kulissen und Prospekt wieder ein einheitliches Achsensystem zeigen. Diese Form bleibt im Prinzip bis zu den Reformen der Jahrhundertwende erhalten.

(Schluß folgt im nächsten Heft.)

[64]) Vgl. Richard Teschner (Entwürfe) und Traugott Müller, Berlin 1938, Wien 1942.

DER SCHÖPFER EINES NATIONALTHEATERS

Von Agne Beijer (Stockholm)

1783—1784 bereiste der 38jährige schwedische König Gustaf III. unter dem Namen eines „Grafen von Haga" Italien und Frankreich. Er tat es offiziell seiner Gesundheit wegen, tatsächlich aber in politischen Geschäften. Am 17. Dezember — es war gegen neun Uhr morgens — hörte er vor dem Hause, in dem er in Florenz Wohnung genommen hatte, eine Karosse halten, und wenige Augenblicke später standen zwei fremde Herren vor seiner Tür. Gustaf, der noch zu Bett lag, mußte sich schnell in seinen Schlafrock hüllen, um sie empfangen zu können. Leider war dieser Schlafrock mit Ordensabzeichen versehen.

Die beiden Herren waren der Großherzog von Toscana und ein Graf von Falkenstein; letzterer ein kleiner, untersetzter, einfach gekleideter Herr in dunkelgrüner Uniform mit roten Aufschlägen und o h n e Ordensabzeichen. Gustaf war sich sofort im klaren darüber, wen er vor sich hatte: er redete ihn »Euer Majestät« an und versicherte, noch nie in so angenehmer Weise geweckt worden zu sein. Das zog ihm aber sofort eine strenge Zurechtweisung zu, denn der Graf von Falkenstein, der in Wirklichkeit niemand anderer war als Kaiser Joseph II., hielt strikt auf seine Anonymität. Die drei Herren unterhielten sich eine halbe Stunde lang miteinander und trafen sich auch an den folgenden zwei Tagen auf Ausflügen, bei gemeinsamen Mittagessen, bei Abendempfängen im Palazzo Pitti und anderen Ortes.

Der König von Schweden machte bestimmt keinen vorteilhaften Eindruck auf seinen österreichischen Kollegen. Dieser schreibt über ihn an seinen Bruder, den Großherzog Leopold: „Sowohl seine äußere Erscheinung wie sein Auftreten deuten auf schier unerträglichen Hochmut; er ist charakterlos, falsch: ein Mann, der unter einer Tünche von Wissen und Geist bloß ein Prahlhans ist, ein mißglückter ‚petit maître'."

Das war kein schmeichelhaftes Urteil, und es war alles andere als zutreffend. Aber es ist begreiflich, daß der Kaiser dazu kam, es zu fällen. Auf ihn, den erklärten Feind von Prunk und allem Zeremoniell, den nüchternen und moralistischen Sohn der Aufklärungszeit, konnte das unruhige und nervöse Wesen Gustafs des Dritten, dessen flatternde und halb impulsive, halb auf Effekt berechnete Konversation bei einer fast femininen Schwäche für glitzernden Prunk nur abstoßend wirken.

Kurz, der Souverän Gustaf III. hatte offenbar keine glückliche Hand mit anderen Souveränen. Auch Katharina II. fand ihn närrisch, und nach Marie-

Antoinettes Ansicht fehlte es ihm an Takt. Gustaf, der sich so gut darauf verstand, wenn ihm daran gelegen war, seine eigenen Untertanen zu bezaubern, schlug offenbar leicht über die Schnur, würde forciert und gezwungen in Gegenwart von Personen, denen er gleichgestellt sein wollte, ohne das tatsächlich zu sein.

Ihm war viel am eigenen Nachruhm gelegen: er wollte dereinst als einer der großen Könige Schwedens gelten; aber auch mit den Historikern der Nachwelt hatte er kein Glück, und am wenigsten mit den Moralisten unter ihnen, gleichviel, ob sie der konservativen oder der liberalen Kategorie angehörten. — Dagegen hat die Volksphantasie seine Gestalt mit legendenhaftem Schimmer umgeben, und seine Epoche gilt ihr als ein Zeitalter geistreicher Genialität und sorgloser Feste. Auf diese Legendenbildung haben die Historiker es abgesehen; sie sind darauf aus gewesen, sie in Fetzen zu reißen, und das ist ihnen nicht schwer gefallen. Sie brauchten bloß aus der reichen Memoirenliteratur jener Zeit zu schöpfen, die mit perfiden Anekdoten und herabsetzenden Urteilen über den König gespickt ist. Die meisten dieser Memoiren sind von Mitgliedern der ältesten schwedischen Adelsfamilien verfaßt, für deren historische Namen Gustaf eine schwärmerische Vorliebe hatte, so daß er ihren Trägern hohe Titel verlieh, während er sie zugleich ihrer Privilegien und ihres politischen Einflusses beraubte. Es gibt noch heute historische Forscher, die schon sein Name in Affekt versetzt.

Da dieser vielumstrittene König die Hauptperson im theatralischen Abenteuer darstellt, das den Gegenstand meines Aufsatzes bildet, ist es unvermeidlich, hier näher auf die persönlichen Voraussetzungen einzugehen, die ihn diese Rolle spielen machten.

Ich beginne mit der Schilderung eines Zusammentreffens Gustafs mit einem anderen zeitgenössischen Fürsten, der in wichtigen politischen Angelegenheiten ein halbes Jahr vor Gustafs Thronbesteigung Schweden besuchte. Als Kronprinz leitete Gustaf bereits — wenn auch heimlich — die schwedische Außenpolitik. Dieser fürstliche Besucher war Gustafs Oheim: Prinz Heinrich von Preußen, der Bruder Friedrichs des Großen, und sein politischer Auftrag war: Schweden von seiner franzosenfreundlichen Politik abzubringen und es zu bewegen, statt dessen freundschaftliche Beziehungen mit Rußland anzuknüpfen: — ein Manöver, das auf die Einkreisung Polens abzielte. Von seinem Aufenthalt in Stockholm berichtete Prinz Heinrich an seinen Bruder: „Täglich deklamieren wir miteinander zwei Stunden lang." Diese im Vorübergehen gegebene Mitteilung scheint mir ganz bezaubernd und sie ist sehr typisch für jene Zeit. Und nicht genug damit! Einige Tage später spielen die beiden Prinzen die Hauptrolle in Baculard d'Arnauds Schauerdrama „Le Comte de Comminges". Nicht nur Amateure aus ihrem Gefolge wirken bei dieser Aufführung mit, sondern — zum Entsetzen der Hofgesellschaft — als Primadonna auch eine Berufsschauspielerin der französischen Truppe in Stockholm.

Indes — gegenüber politischen Überredungskünsten des preußischen Prinzen - erwies Gustaf III. sich hart wie Stein.

Jener briefliche Bericht des Prinzen Heinrich ist in mehrfacher Hinsicht bezeichnend: Er besagt, daß König Gustaf, der von der Mit- und Nachwelt beschuldigt wurde, seine Herrscherpflichten über seinen theatralischen Vergnügungen vernachlässigt zu haben, in Sachen der Politik einen kühlen und klaren Kopf behielt. Hartnäckig und zielbewußt bereitete er schon damals die Staatsumwälzung vor, die er zwei Jahre später zur Ausführung brachte: Schweden eine neue Konstitution zu geben und damit der Ständeherrschaft ein Ende zu bereiten. Gerade das aber hatte Preußen verhindern wollen. Nichts gereicht Gustaf III. so zur Ehre, wie die unblutige Revolution. Diese war seine bedeutendste Leistung auch für die Zukunft des Landes. Sein Leben lang entwickelte er eine beinahe fieberhafte politische Aktivität. Ich will aber an dieser Stelle nicht den Versuch machen, seine spätere Politik zu bewerten. Gewiß läßt sich vieles, was er getan hat, nicht verteidigen, aber an seiner echten Vaterlandsliebe ist nicht zu zweifeln. Mitten aus phantastischen Plänen, deren Ziel die Herbeiführung eines europäischen Kreuzzuges gegen die französische Revolution war, riß ihn der Tod. Gustaf III. fiel in der Nacht vom 16. zum 17. März 1792 auf einem Maskenball in der Oper einem Attentat zum Opfer, das eine Gruppe fanatischer Adliger angestiftet hatte — ein innerer Widerspruch, wie so vieles in seinem Leben. Diese Begebenheit diente später Scribe als Unterlage für ein Opernlibretto. Angesichts seines Lebens und seines Todes ist es kaum verwunderlich, daß die Dichtung und die Geschichtsschreibung ihm den Titel eines „Theaterkönigs" zumaß.

Man mag Bewunderer, Verächter oder einfach ein objektiver Betrachter Gustafs III., seines Lebens und seines Werkes sein — das leidenschaftliche Theaterinteresse, das ihn bewegte, läßt sich nicht verleugnen.

Was lag dieser Theaterpassion des Königs zugrunde? Der Hinweis darauf, daß sie die Modepassion jener Zeit war, und daß Gustaf sie mit vielen andern Herrschern seiner Zeit teilte — auch Josef II. huldigte ihr ja in hohem Grade —, dieser Hinweis reicht für eine Erklärung nicht aus. Denn bei Gustaf war diese Passion viel tiefer verwurzelt. Die Historiker pflegen auf seine verkehrte Erziehung hinzuweisen, die ihn von frühester Kindheit an zwang, sich zu verstellen. Jenen Menschen, die wenig vom Theater wissen und die nie das Theater besuchen, bedeutet ja vielfach Schauspielkunst und Verstellung ein und dasselbe. Tatsache ist jedoch, daß Gustaf schon im Alter von 8 bis 10 Jahren seine Zuflucht zu Verstellungskünsten nehmen mußte, um bei seinen pädagogisch unbegabten und mißtrauischen Erziehern seinen zuweilen kindisch-eigensinnigen Willen durchsetzen zu können. Sehr früh schon hatte er entdeckt, daß er diesen Erziehern an Begabung überlegen war. So entwickelte sich bei ihm schon in der Kindheit eine ausgesprochen schauspielerische Phantasie-Begabung, die ihm schon damals ein Mittel einerseits zur Selbstbehauptung, anderseits aber auch zur Wirklichkeitsflucht war.

Glaubte er sich unbeobachtet, so kam es vor, daß er im Bett aufstand, sich mit einem Bettuch drapierte und lange Teile irgend einer in Alexandrinern geschriebenen französischen Tragödie wörtlich hersagte, die er kurz zuvor

gesehen hatte. Sein einfältiger Kammerherr Fredrik Sparre, der während seiner Dienstzeit beim kleinen Kronprinzen ein Tagebuch geführt hat, war, wie aus diesem hervorgeht, entschlossen, ihm „dieses Laster" mit der Peitsche auszutreiben. Wir wissen, daß es ihm nicht gelungen ist. Sparre konnte offenbar gar nicht auf den Gedanken kommen, daß es für einen Zehnjährigen ja doch eine recht gute Leistung ist, nach bloß einmaligem Anhören schon endlose Tiraden in einer fremden Sprache hersagen zu können.

Als Gustaf älter geworden war, kam noch etwas anderes hinzu. Er wurde sich seiner reichen intellektuellen Begabung bewußt, und zugleich begriff er, daß er Charme besaß und die Fähigkeit, Menschen für sich zu gewinnen; letzteres vielleicht nicht immer auf lange Zeit hinaus, aber doch für den Augenblick.

Aber er entdeckte nun auch — ja, er muß es entdeckt haben, obschon er aus begreiflichen Gründen sich nie darüber äußerte — er entdeckt bei sich selbst Unzulänglichkeiten der Konstitution, die er als eine ständig schmerzhafte Demütigung empfunden haben muß und die nicht erträglicher wurden dadurch, daß er darüber schwieg. Seine Jugendjahre haben ihm bittere Enttäuschungen gebracht. Als Zwanzigjähriger machte er einer jungen lebenslustigen Dame der Gesellschaft den Hof, — „um jene Schwäche zu vertuschen", wie jene behaupten, die in all seinem Tun nur Verstellung sehen wollen. Ja, es mag Camouflage gewesen sein, wenn man so will, doch eine, die nicht in erster Linie auf die Täuschung anderer abgesehen war, sondern die ihm selbst beweisen sollte, daß er auch im wirklichen Leben und nicht nur auf der Bühne für die Rolle des Liebhabers taugte. Mit 22 Jahren vermählt er sich aus politischen Rücksichten mit einer schönen, aber kalten und unbegabten Prinzessin, zu der er von Anfang an eine feindliche Einstellung hatte, weil sie einem ihm verhaßten Fürstenhause entstammte. Die Ehe wurde natürlich unglücklich, und die Thronfolge, die für die Durchführung seiner politischen Pläne von so großer Bedeutung war, schien in Gefahr zu sein. Endlich, nach elfjähriger Ehe, wird ihm ein Sohn geboren — und seine eigene Mutter verbreitet das Gerücht: nicht e r sei der Vater des Kindes. Ihr schenken die Historiker oft noch heute Glauben. Allerdings: nach zwei Jahren bekommt er wieder einen Sohn, der aber bald stirbt und über den man sich ausschweigt: er paßt nicht mit in das Bild der ihm Übelwollenden.

Der König machte kein Hehl aus der Enttäuschung und dem Schmerz, die ihm das Verhalten seiner Mutter verursachten. Im übrigen aber setzte er dem wechselnden Geschick die Maske des illusionslosen Zynikers entgegen. Man hat ihm deswegen Gefühlskälte vorgeworfen, während ein solches Verhalten im Grunde doch nur Ausdruck für etwas ist, das ich als „Heimatlosigkeit des Gefühls" bezeichnen möchte: als die Haltung eines übersensiblen Menschen, der sich nach Zärtlichkeit sehnt, aber durch seine Stellung wie auch durch die Eigenheiten seiner Veranlagung von den Beziehungen ausgeschlossen ist, die andere Menschen miteinander verknüpfen. Inmitten eines oft

forcierten Gesellschaftslebens war er ein sehr einsamer Mensch. Seinen wenigen Freunden öffnete er sich nie ganz.

Ist es da erstaunlich, daß er seine Zuflucht zur unwirklichen Welt des Theaters nahm? Und daß er es um so eher tat, als seine ganze Veranlagung ihm besonders große Möglichkeiten gab, sich hier zur Geltung zu bringen und in dieser Welt der Unwirklichkeit eine Rolle zu spielen?

Allerdings, es ließe sich einwenden, daß ein König nicht berechtigt sei, wie ein Ludwig II. von Bayern, infolge persönlicher Enttäuschungen in irgend eine Traumwelt zu entfliehen, und daß er, auch wenn er wirklich ein geborener Künstler wäre, kein Recht habe, seinem eigenen Künstlertum die Pflichten des Herrschers zu opfern.

Hat er das wirklich getan? Mir scheint, daß man mittels einer sehr geringen Verschiebung der Perspektive ein richtigeres Bild erhält.

Gustaf hatte von Geburt aus Begabung für das Theater, und das wußte er. Nur wer tief in Vorurteilen steckt, wird das für etwas Verächtliches halten. Aber er war der einzige aller königlichen Dilettanten seiner Zeit, der seine Passion einer Idee unterordnete: er stellte seine theatralische Begabung in den Dienst seiner Aufgabe als König. Mit welcher Zielbewußtheit er das tat, hat seine Zeit nie erkannt, und auch die Nachwelt hat das nicht richtig verstanden. Gustaf sah ein, welche Möglichkeiten seine Theaterkenntnis ihm in die Hände spielte, um mit den breiten Schichten seines Volkes in Beziehung zu treten und ihnen die Augen für seine eigenen Ideale zu öffnen.

Diese Ideale waren zunächst der Glaube der Aufklärungszeit an den Eigenwert der Kultur und an die Idee der Humanität und Toleranz, wie Gustaf sie in der damaligen französischen Dramatik verwirklicht sah.

In seiner Jugend huldigte Gustaf aufrichtig den liberalen Ideen der Aufklärung, und besonders für Toleranz und Glaubensfreiheit setzte er sich ein. Die praktische Politik und der Kampf um die Macht führten ihn, je mehr der Widerstand des Adels an Härte zunahm, dazu, in der Verwirklichung dieser Ideen nicht immer konsequent zu sein. Hier zeigt sich etwas von der Gespaltenheit seines Wesens.

Aber das Wichtigste seiner „theatralischen Sendung" und daher alles andere überschattend war für Gustaf die Auffassung des Theaters als eines Mittels, um das während der vorhergehenden Jahrzehnte geschwächte nationale Selbstbewußtsein des schwedischen Volkes zu heben, dieses an seine ehrenvolle Vergangenheit zu erinnern und ihm einen royalistisch gefärbten Patriotismus einzuflößen. Wie aufrichtig jedoch dabei sein eigenes vaterländisches Pathos auch war, wie echt seine romantische Schwärmerei für die Heldengestalten vergangener Zeiten, so war doch das alles beeinflußt von seinem politischen Programm, das er nie aus den Augen ließ: die Stärkung der Königsmacht.

In diesem Sinne also konnte das Theater nach seiner Meinung genutzt werden — und in diesem Sinne hat er es systematisch benutzt. Erstaunlich ist dabei wohl die Tatsache, daß — als Gustav den Thron bestieg —, Stockholm

überhaupt kein Theater besaß. Es gab wohl die französische Truppe, die sein Vater 1753 nach Stockholm berufen hatte, und die seitdem — in vorzüglicher Weise — dem Theaterinteresse des gebildeten Publikums genügte. Mitunter spielte auch wohl eine „Schmiere" in der Altstadt. Aber diese Vorstellungen in einem provisorischen Bodenraum können keineswegs als „Theater" bezeichnet werden. Wenn Gustaf an diese Schauspieler einige Erwartungen knüpfte — er ließ sie zu einem Probespielen aufs Schloß kommen — so sah er sich doch getäuscht und begriff, daß von dieser Seite aus nichts zu erwarten war. Dennoch war es eine seiner ersten Regierungstaten, daß er die französische Truppe verabschiedete, bald nachdem er während eines Aufenthaltes in Paris — charakteristisch genug: in seiner Theaterloge — die Nachricht vom Tode seines Vaters erhalten hatte.

Diese Darstellung sieht nun freilich so aus, als ob Schweden bis dahin überhaupt noch kein eigenes Theater gehabt habe. Aber so lagen die Dinge im Ganzen gesehen denn doch nicht. Es handelte sich in diesem Augenblick nur um eine vorübergehende Lage. Aus dem reinen Nichts hat Gustaf sein Nationaltheater nicht geschaffen. Hier ist ein kurzer Rückblick auf die Theatergeschichte des Landes bis auf den Tag seiner Thronbesteigung notwendig.

Wir wissen, daß schon im Mittelalter in Schweden Theater gespielt worden ist, aber von jenen Stücken sind uns nur sehr wenige Texte erhalten. Das erste Kapitel der schwedischen Theatergeschichte bildet das Schuldrama, das nach deutschem Muster, aber doch sehr selbständig gestaltet war. Viele dieser Stücke zeigen einen unerschrockenen Freimut, eine lebhafte Phantasie im szenischen Fabulieren. Einzelne Szenen sind von einer lyrischen Innigkeit, die uns noch heute tief berührt. Ja, ich wage es zu behaupten, daß unsere Bühne erst durch Strindberg wieder dieselbe sprachliche Frische, dieselbe Wirklichkeitsnähe und denselben spielerischen Theatersinn wiedergefunden hat.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts verebbte diese Schuldramatik und an seine Stelle trat ein Theater mit Berufsschauspielern, das jedoch zuerst nicht schwedischer, sondern deutscher Herkunft war. Es handelte sich um die sogenannten englischen Komödianten, die nun auch Skandinavien zu bereisen begannen. Noch beachtlicher ist, daß wir ab 1628 eine stehende deutsche Truppe in Stockholm hatten, die sowohl bei Hofe, als auch in der Stadt Vorstellungen gab. Wir wissen nicht mehr von ihr, als daß an ihren Leiter, Christian Thum, jährlich eine Zahlung geleistet wurde. Vermutlich setzte sich die Truppe aus halbberuflichen Schauspielern der deutschen Kolonie zusammen. Gleichzeitig blühte am Hofe ein theaterfreudiges, festliches Leben auf. Es war die Zeit der Königin Christina. Sie pflegte vor allem das große Hofballett in französischem Stil, das dank der — durch die neue italienische Verwandlungsbühne — gebotenen Möglichkeiten mit großer dekorativer Pracht inszeniert werden konnte. Nun öffnete die große Barock-Feerie ihre sagenhaften Perspektiven. Nach dem westfälischen Frieden nahm dieses Festleben hektische Formen an. Es gab nun in Stockholm eine italienische Oper, die allerdings gleichzeitig mit der Königin (1654) das Land bald wieder verließ; Turniere, Aufzüge und Kostümfeste

aller Art lösten einander ab. In den sechziger Jahren besuchte auch eine holländische Truppe Schweden, die den Titel „Hofschauspieler Ihrer Kgl. schwedischen Majestät" erhielt.

Aber mit der einheimischen Produktion blieb es noch lange kärglich bestellt. 1686—1691 spielte eine Studentengruppe aus Uppsala Stücke, die nur achtungswerte Nachbildungen ausländischer Werke waren. Dann kamen wieder ausländische Truppen an die Reihe. 1699 gelang es dem leidenschaftlich für das Theater eingenommenen Hofmarschall Nicodemus Tessin dem Jüngeren, Karl den Zwölften zum Engagement einer französischen Truppe zu bewegen, die die ganze große französische Dramatik des 17. Jahrhunderts in ihrem Repertoire hatte. Aber schon ein halbes Jahr nach Ankunft dieser Truppe brach der Krieg aus. Karl XII. verließ die Hauptstadt, um sie nie wieder zu sehen. Sechs Jahre lang blieb die französische Truppe im Lande, doch ohne kulturell den Beitrag zu leisten, dessen sie unter normalen Verhältnissen fähig gewesen wäre.

Nach dem Friedensschluß 1719 begann wieder ein normales kulturelles Leben sich zu regen, aber was das Theater betrifft, kam es anfangs nur zu einigen ausländischen Gastspielen, die mitunter allerdings von recht langer Dauer waren, bis wir endlich, 1737, unser erstes Theater mit schwedisch spielenden Berufsschauspielern erhielten. Dieses wurde zwar als „königlich" bezeichnet, erfuhr aber leider von Seite des Hofes aus keine Stütze. Anfangs stand es unter dem Schutz einiger hoher Herren vom Adel. Aber die ungeübten und zum größten Teil ungebildeten Schauspieler dieses Theaters konnten auf die Dauer nicht befriedigen. Immerhin bestand die Truppe bis 1754 und behielt bei der einfacheren Bürgerschaft bis dahin ihre Beliebtheit. Ihr Repertoire bildeten meist Übersetzungen aus dem Französischen und Stücke des Dänen Holberg; dank dieser Truppe aber entstanden auch eine Reihe von schwedischen Originaldramen. Diese waren alles andere als bedeutend, aber immerhin spielbar.

1754 unterlag dieses Ensemble definitiv in der Konkurrenz mit der bereits erwähnten vorzüglichen französischen Truppe. Es zerstreute sich; ein Teil der Schauspieler ging unter Leitung des Schauspielers Petter Stenborg in die Provinz und spielte mitunter auch noch in Stockholm: das war die oben erwähnte „Schmiere", die bisweilen auch von jungen Leuten des Adels aufgesucht wurde, wenn diese einmal über die Stränge schlagen wollten.

Mit all seinen stolzen Theaterplänen stand also Gustaf III. 1771, im ersten Jahr seiner Regierung, vollständig ohne brauchbare Schauspieler und ohne Repertoire da. Aber schon 1773, am 24. Januar, nach anderthalb Jahren der Vorbereitung, konnte er mit Pracht und Pomp das königlich schwedische Theater einweihen, das nicht nur bei den Stockholmern, sondern auch bei verwöhnten Ausländern staunende Bewunderung hervorrief.

Wie hatte er das angestellt?

Nun, er hatte nicht mehr und nicht weniger ausgeführt als einen Geniestreich. Wie sein erster Theaterintendant, Baron von Ehrensvärd, es aus-

drückt: er hatte dort begonnen, wo andere schließen: mit einer großen Oper. Gab es keine Schauspieler bei uns, so gab es im Lande doch gute Sänger, und hatten wir keine spielbaren Stücke, so gab es doch hinreichend geschickte Versemacher, die imstande waren, Libretti zu übersetzen oder — nach den Angaben des Königs — neue zu verfassen. Einige französische Tänzer, die im Lande zurückgeblieben waren, mußten den Kern des neuen Corps de Ballett bilden, und überdies gab es ja doch die Hofkapelle, die sehr gut war. Kapellmeister wurde zuerst ein Italiener, der mit Mingotti und dessen Opernensemble nach Stockholm gekommen war und ab 1750 einige Sommer lang im Schloßtheater von Drottningholm eine Reihe von Metastasio-Libretti mit von ihm selbst komponierter Musik aufgeführt hatte. Er hieß Uttini und schrieb nun auch die leichtflüssige und bejubelte Musik zum Einweihungsprogramm: „Thetis und Pelée", wie auch zu einigen anderen Opern. Für die Bühnenausstattung sorgte der hervorragende Architekt Jean Eric Rehn, der Erbauer einiger unserer schönsten Schlösser. Auch die neue Herrichtung des Ballhauses wurde ihm übertragen. Dieses Ballhaus war 1699 für die Truppe Karls XII. als Theater eingerichtet worden und seitdem die erste Bühne der Hauptstadt geblieben, bis der König 1782 ein neues stattliches Theatergebäude einweihen konnte. Dessen Architekt, C. F. Adelcrantz, war auch früher der Erbauer des Drottningholmer Schloßtheaters gewesen.

Allerdings: war der Komponist von „Thetis und Pelée" Italiener, das Libretto aber war das Werk eines Schweden. Nicht viele germanische Länder, wenn überhaupt eines, können sich einer Operninstitution rühmen, die seit 1773 ununterbrochen dramatische Musikwerke in der Landessprache aufgeführt hat. Der Text dieser Werke war jedoch nach französischen Vorbildern gestaltet, was besagt, daß die Oper aus Chören bestand und daß Ballettdivertissements mit Gesang in die Handlung eingefügt waren. Das nächste Programm war eine Bearbeitung von Händels „Acis und Galathea"; auch diese wurde natürlich mit schwedischem Text gegeben. Am bemerkenswertesten aber war das dritte Programm, das im folgenden Jahre gespielt wurde: nämlich Glucks „Orpheus", der in Stockholm zur Aufführung kam, noch bevor der Komponist durch die Aufführungen an der Pariser Oper europäisch berühmt wurde. In den folgenden Jahren sind Glucks sämtliche große „Reformopern" bei uns gegeben worden; sie haben dann den Schwerpunkt des Programms ausgemacht.

Erstaunlich scheint dabei die Tatsache, daß der König nicht eigentlich musikalisch war. Er hatte Verständnis für die Oper als Ausstattungsschauspiel, kaum aber für die Musik. Und doch blieb die Oper auf lange Zeit hinaus nicht nur das eigentlich Feld seiner wirklich genialen Betätigung als Regisseur der Aufführungen großen Stils, sondern sie wurde auch das Hauptmittel zur Durchführung seines national-romantischen Programms. Er entwarf bis in alle Einzelheiten durchgearbeitete Szenarien mit ausgeschriebenem Dialog in Prosa für seriöse Opern, deren Stoff meistens der schwedischen Geschichte entnommen war. Diese Entwürfe wurden von anderen in Verse umgegossen.

Aus Deutschland berufene Kapellmeister, J. G. Neumann, Abt Vogler, Joseph Kraus u. a., die alle mehr oder weniger der Gluckschen Schule entstammten, setzten sie in Musik. So entstanden Werke, die Höhepunkte des gesamten gustavianischen Theaters darstellten. In wenigen Jahren entwickelte sich die Stockholmer Oper in wahrhaft erstaunlicher Weise.

Neumanns Name ist für uns vor allem mit dem allergrößten Triumph der gustavianischen Oper verknüpft: mit der Oper „Gustav Wasa", deren Uraufführung 1786 stattfand und die eine Begeisterung hervorrief, wie sie in der Geschichte der schwedischen Oper kein Gegenstück hat.

1784 hatte Gustaf den genialen Architekten und Dekorationsmaler Louis Jean Desprez nach Schweden berufen. Er stellte nun die Dekorationen für die Oper „Gustav Wasa" her. Niemand hat so gut wie dieser Franzose begriffen, wohin Gustaf mit seiner national-romantischen Theaterdichtung hinauswollte. Der hinreißende dramatische Schwung, mit dem sein Pinsel die Bühnenbilder hinwarf, gab diesen schon ganz das Gepräge der vollentwickelten Geschichtsromantik und die starke Stimmung der dieser entsprechenden historischen Bildmalerei. Eine dynamische Regie ließ ein Riesenaufgebot von Choristen und Statisten in realistisch gestalteten Schlachtszenen mit Traumgesichten abwechseln, die übrigens von Shakespeares Richard III. inspiriert waren. All dieses könnte an die Meiniger gemahnen, wenn es nicht mit einem bildmäßigen Schönheitsgefühl und mit einer, von aller archäologischen Pedanterie unbekümmerten szenischen Phantasie gehandhabt worden wäre — wie dies den späteren Meiningern doch ziemlich fremd war. Rein künstlerisch hat sehr wenig von der historischen Theatermalerei des 19. Jahrhunderts eine Qualität erreicht, die sich mit Desprez' besten Bühnenbildern vergleichen läßt. In 13 Jahren hat Gustaf III. diese Entwicklung von all den traditionalistischen mythologischen Barockkopien zu einem im Ausland noch nicht bekannten romantischen Historismus gefördert. Die Oper zu reformieren war dabei keineswegs sein Hauptziel. Sein eigentliches Ziel war, wie oben gezeigt, ein ganz anders: nämlich, sowohl sein Publikum von verwöhnten Kennern als auch das einfache Volk zu royalistisch-patriotischer Begeisterung hinzureißen. Die Reform der Oper fiel ihm dabei wie ein Geschenk in den Schoß.

Was diese eine Oper bedeutet hat, um historischen Sinn im schwedischen Volke zu wecken, das hat Erik Gustaf Geijer, der erste Historiker der nächstfolgenden Generation, in begeisterten Worten bezeugt (übrigens war sein Name und Geschlecht österreichischen Ursprungs). Seine Begeisterung dürfte die Geschichtsschreiber nachdenklich stimmen, die an Gustaf dem Dritten nichts Gutes entdecken wollen.

Aber über der Oper vergaß Gustaf nicht, was ihm noch näher am Herzen lag: die Sprechbühne. Anfangs versuchte er mehrfach, mit den Künstlern der Oper sowohl originale wie übersetzte Sprechstücke aufzuführen. Aber während der ersten 15 Jahre gelang es ihm nicht, ein befriedigendes Ensemble zusammenzubringen. 1781 bildete er innerhalb der Hofgesellschaft — wo man bis dahin nur in französischer Sprache Theater gespielt hatte — eine Amateur-

gesellschaft, die „Gesellschaft zur Verbesserung der schwedischen Sprache". Diese führte auf den Bühnen der Lustschlösser eine Reihe von Stücken aus Gustafs eigener Feder auf, deren Stoffe er der schwedischen Geschichte entnommen hatte. Das waren zum Teil ein wenig zu eilige Arbeiten, die aber Blick für Bühnenwirkung verrieten und oft eine Frische des Dialogs und der Erfindung aufwiesen, die sie hoch über das meiste stellt, was die damalige schwedische Dramatik im übrigen hervorbrachte. Diese war zustande gekommen, mehr um dem lebhaften Wunsch des Königs nach schwedischen Stücken Genüge zu tun, aber gewiß nicht aus innerem Drang.

Nach allen vergeblichen Versuchen, eine taugliche Truppe von Berufsschauspielern für die Sprechbühne zu erhalten, berief der König 1781 eine neue französische Truppe unter der Leitung von J. M. Boutet de Monvel, der sowohl als Schauspieler wie als dramatischer Schriftsteller Bemerkenswertes leistete. „Er hat mich sprechen gelehrt", sagte später von ihm Talma. Während eines Jahrzehnts ebnete diese Truppe der französischen Dramatik die Wege; angefangen mit Corneille und Molière bis zu den aktuellsten Pariser Neuheiten. Unter den Schriftstellern, die hier vor dem ersten Feinde der französischen Revolution zu Wort kamen, waren — außer Beaumarchais — Collot d'Herbois und Fabre d'Eglantine: beide gehörten wenige Jahre später zu den Hauptfiguren des Terrors. — Die Spannweite des Repertoirs dieser Truppe erstreckte sich also über reichlich 150 Jahre französischer Dramatik und ihr wichtigster Beitrag zu unserer schwedischen Theatergeschichte — ganz abgesehen vom Zustrom neuer Anregungen und Ideen, den diese Aufführungen von hunderten von Stücken zur Folge hatten — war dies: daß sie zu einer Schule für eine neue Generation echt schwedischer Schauspieler wurde. Diese konnten 1787 zu einem Ensemble zusammengeschlossen werden und nun abwechselnd mit der französischen Truppe Vorstellungen geben. 1788 wurde das anfangs halb private Unternehmen zum Königlich Dramatischen Theater umgebildet, das noch heute besteht.

Den Kern im Repertoir dieser Truppe bildeten die eigenen Stücke Gustafs. Er hatte nun eine ziemlich reiche Produktion hinter sich: historische Stücke, Intrigenstücke, satirische Lustspiele und sogar ein melodramatisches Schauerdrama im neumodischen Stil jener Zeit. Einige seiner Stücke überlebten ihn selbst bis tief in das 19. Jahrhundert. Eines, „Siri Brahe", ist übrigens sowohl ins Deutsche als auch ins Englische und Französische übersetzt worden; zudem ist es das einzige schwedische Stück, das von der Comédie Française aufgeführt worden ist. Das geschah nach dem Tode des Königs, und nicht einmal unter seinem eigenen Namen, sondern unter dem des Übersetzers. Die neue schwedische Schauspielertruppe entwickelte sich nun zu immer besseren Leistungen. Sachkundig und intensiv beteiligte sich der König bis zum Ende seines Lebens an allen Fragen der Engagements und der Rollenbesetzung, ebenso wie in Wien Joseph II. das tat. Wenigstens auf diesem Gebiet hätte der Kaiser Berührungspunkte mit dem schwedischen König finden können.

Aber auch noch anderen Ortes gab es Theaterleben. Die kleine Hauptstadt

mit ihren 75.000 Einwohnern hatte außer der Oper, dem Dramatischen Theater und der französischen Lustspielbühne (die alle miteinander abwechselnd an den verschiedenen Wochtentagen spielten) noch ein Theater, nämlich jene schon vorerwähnte „Schmiere", die der Sohn ihres ersten Direktors, Stenborg, dank dem jetzt so günstigem Theaterklima, zu einem von allen Klassen besuchten und beliebten Volkstheater hatte entwickeln können. Stenborg hatte eine gute Erziehung genossen und war während der ganzen gustavianischen Periode der vielbewunderte Heldentenor der Oper. Auf seiner kleinen Bühne wurde vor allem das Singspiel gepflegt, was dem übrigen Theaterleben einen munteren und reizvollen Einschlag gab. Viele der Melodien, die dort zum erstenmal erklangen, sind heute allgemeines schwedisches Volkseigentum, und zwar dank der neuen Texte, die Carl Michael Bellman für sie schuf. Er ist die ursprünglichste Begabung und das unvergleichlich größte dichterische Genie von allen begabten Dichtern des gustavianischen Zeitalters.

So hatte sich das Theater der schwedischen Hauptstadt aus Anfängen, die dem völligen Nichts sehr nahe kamen, zu einem Reichtum und einer Fülle entwickelt, mit der nicht einmal die Bühnen des heutigen Stockholm wetteifern können, wenn wir auch hoffen dürfen, daß gerade die Schauspielkunst sich seitdem ein bischen höher emporgeschwungen hat. Das Theaterpublikum jener Zeit war nicht groß, aber es war um so eifriger, und dies zusammengenommen erforderte einen häufigen Programmwechsel. Im Lauf weniger Wochen pflegten damals mehr verschiedene Stücke auf den Theateranzeigen zu stehen als heute im Lauf eines Jahres.

Der Einschlag ausländischer Literatur war im gustavianischen Theater allerdings groß. Aber so ist es auch noch heute bei uns, und darauf legen wir Wert, denn so öffnen sich dem allseitigen Zustrom von Ideen und künstlerischen Anregungen Tür und Tor. Damals kam noch ein anderes Moment hinzu, das verdient, hervorgehoben zu werden: die große Anzahl der in Schweden wirkenden ausländischen Künstler. Neben den verschiedenen deutschen Kapellmeistern war der alte italienische noch zur Zeit von Gustafs Tode aktiv. Ferner hatten, wie schon gesagt, die Franzosen ihr eigenes ständiges Theater bei uns, und ihr Landsmann, der Dekorationsmaler Desprez, war Vorstand der Dekorationswerkstatt. Und welch ein Vorstand! — Im Orchester, Chor und Ballett gab es sowohl Italiener, Deutsche, Franzosen und Dänen. Gustaf hatte sein Ziel: in Schweden ein nationales Theater aufblühen zu sehen, erreicht. Er hat nie gezögert, wenn es galt, die besten Kräfte in Anspruch zu nehmen und er tat es ohne Rücksicht auf deren Nationalität. Als König dachte er national, aber als Theatermann europäisch.

Das Entstehen des schwedischen Theaters war also ein Ergebnis vieler Momente, die von den verschiedensten Seiten her zusammenwirkten. Aber die treibende Kraft dahinter war ein Mann, der neben seiner eigentlichen Hauptaufgabe, die er nie aus den Augen ließ, dieser Entwicklung die Richtung gab; und daneben auch den freien Künsten zu einer Höhe verhalf, wie sie in unserem Lande bis dahin noch nie erreicht worden war. Er förderte die Literatur

durch die Gründung der Schwedischen Akademie, auf die sich jetzt bekanntlich jedes Jahr die Blicke der ganzen Welt richten, wenn der Nobelpreis zur Verteilung kommt. In dieser Akademie hat auch er selbst einmal anonym an einem Wettbewerb teilgenommen und den großen Preis erhalten für seine Gedächtnisschrift zu Ehren des im Dreißigjährigen Krieg berühmt gewordenen Generals Lennart Torstensson.

Es ist menschlich lehrreich, sich zu erinnern, daß der Mann, dem wir dies alles verdanken, derselbe Mann war, in dem ein hochbegabter Intellektueller, wie Joseph II. nichts anderes als einen Prahlhans und effeminierten petit maître sah und den ein jeder von uns nach oberflächlicher Bekanntschaft vielleicht ebenso beurteilt hätte. Gewiß, Gustaf III. hatte seine Schwächen, Unzulänglichkeiten und wohl auch unsympathische Züge. Dank seiner Willenskraft, seiner Selbstbeherrschung und seines festen Glaubens an die kulturelle Bedeutung eines auf hohe Ziele eingestellten Theaters ist er jedoch imstande gewesen, sogar seine Schwächen und seine persönlichen Mißerfolge in schöpferisches Wirken umzuwandeln. Nicht allen ist das vergönnt.

(Vortrag, gehalten im Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien im September 1955 anläßlich der Europäischen Theaterausstellung.")

GRILLPARZER ALS DRAMATURG

Von Kurt Klinger (Linz)

Der junge Dramatiker Kurt Klinger erhielt soeben den Förderungspreis des österreichischen Unterrichtsministeriums.

Machen wir uns frei von der einseitigen Meinung, der Dramaturg gehöre ins Theater. Er gehört zum Theater — und möglicherweise nicht einmal das.

Wenn heute jede Bühne, die sich als seriöses Institut zu legitimieren wünscht, einen dramaturgischen Berater hält (manchmal auch nur „aushält"), so hat das bestimmt seine guten Wirkungen auf den Spielplan. Doch vergessen wir darüber nicht, daß „Dramaturgie" als Disziplin Forschung heißt nach den Wesensgesetzen der dramatischen Kunst, Forschung nach den ästhetischen Bedingungen des Theaters, nach den Spiel-Regeln, die auch dem Revolutionär geläufig sein müssen, will er sich nicht selbst seines Anspruchs entheben.

Es bedarf seltener Konstellationen und seltener Konzentrationsfähigkeit, wenn der „engagierte" Dramaturg mitten im Spannungsfeld des Betriebes noch jene Reserve behalten will, die ein wissenschaftliches Verstehen erst ermöglicht. Deshalb waltet darin kein Zufall, daß die dramaturgische Fachliteratur zum überwiegenden Teil nicht von den Fachleuten des Theaters stammt, sondern von „Außenseitern", Philosophen und Dichtern, deren Methoden natürlich differieren, weil der pure Denker doch immer bestrebt ist, im Wechsel der Phänomene das statische Axiom zu erkennen, der Dichter aber die Labilität und Flexibilität der Kunsterscheinungen deutlicher im Auge behält. Somit sucht sich sein Theoretisieren nicht im System ab- und einzuschließen, sondern will lediglich Wege markieren, die in gerader Richtung auf das gesehnte Ziel, das Kunstwerk, zuführen.

Stellvertretend dafür scheint mir die Eintragung Grillparzers: „Ich nehme mir ... vor, ohne Rücksicht auf ein System, über jeden Gegenstand dasjenige niederzuschreiben, was mir aus seinem eigenen Wesen zu fließen scheint. Die dadurch entstehenden Widersprüche werden sich am Ende entweder von selbst heben oder, indem sie nicht wegzuschaffen sind, mir die Unmöglichkeit eines Systems beweisen." Dieser spezifisch „poetischen" Haltung entgegen steht im 19. Jahrhundert vor allem Hegels „Ästhetik", die in der Handlungs- und Vorgangsbewegung des Dramas ein Pendant zum historischen Rhythmus der Weltgeist-Dialektik sieht, die Dramaturgie also ins System bringt, ja geradezu zum Beweis erhebt für die Stimmigkeit des idealistischen Systemgebäudes. Davon sollte hier zunächst nur am Rand die Rede sein.

Interessanter ist schon, daß Grillparzer, trotz seiner Freundschaft mit Schreyvogl und trotz seiner Bestellung zum Burgtheaterdichter, doch ein Muster für den Außenseiter-Dramaturgen abgibt. Zeit seines Lebens konnte er eine geheime, vielleicht unbewußte negative Präokkupation dem Theater gegenüber nicht loswerden, und seit 1838, dem Jahr des katastrophalen Mißerfolges von „Weh dem, der lügt", verschärfte sich diese Zurückhaltung zur klaren Abkehr. So wird er, unabsichtlich, zum Gegenbild Lessings, der das unschätzbare Glück gehabt hatte, an einem Theater zu wirken, das mit dem deutlichen und umstürzenden Anspruch auftrat, Stil zu bilden. (Ein Pathos, das dem Burgtheater, selbst in seiner „klassischen" Zeit, nur mehr gedämpfter, milder und verbindlicher innewohnte.)

Grillparzer fand keine annähernd so günstige Gesellschaft wie Lessing. Zwischen seinem Genie und den Kunstbedürfnissen seiner Zeit herrschte unseliger Widerstreit, der die halb freiwillige, halb aufgezwungene Isolation nach 1840 unausweichlich herbeiführen mußte. Die Grillparzer-Renaissance unter Heinrich Laube und die späten Ehrungen zeigten nur den offiziellen Friedensschluß an, nicht die innere Versöhnung. Wohl ist es müßig, die Frage nach der Schuld zu stellen, doch soviel ist sicher: Wenn Schuld darin gelegen hatte, daß Grillparzer nicht das Publikum finden konnte, das er verdiente, war diese Schuld keineswegs durch Ehrendoktorat, Ehrenbürgerrecht und Orden abzutragen.

Angesichts Lessings können dem Rückblickenden noch Zweifel aufkommen, wer eigentlich wen bestimmt haben mag, das geniale Individuum seine Epoche, oder umgekehrt. Ein unauflösliches Quidproquo von Ursachen und Folgen. Doch bei Grillparzer schweigen solche Bedenken. Er konnte niemals zum Namen seiner Zeit werden, denn sie berief ihn nicht. (Ihr Ruf gilt ja nur selten den Würdigsten.)

So konnte es geschehen, daß dem dramatischen Werk Grillparzers bis heute weltweite Anerkennung versagt blieb, daß seine politischen und kulturkritischen Warnungen ungehört verhallten und seine dramaturgischen Schriften ohne Wirkung blieben (erstmals wird hier der 2. Band von Margret Dietrichs „Europäischer Dramaturgie" Abhilfe schaffen), ja, daß nach der kurzlebigen Periode einer falschen Sinnfälligkeit im Naturalismus, gerade jene Tendenz in der deutschen Literatur überhandnahm, vor der Grillparzer unausgesetzt gewarnt hatte: „Die Verstandes- und Meinungspoesie." Ihr verdanken wir die nun schon Jahrzehnte währende Stagnation des deutschen Dramas.

Was Grillparzer als Dramaturg erwartete, läßt sich, ein wenig tautologisch, auf die Formel bringen: Echt theatralisches Theater. Da ist es zum Verständnis allerdings unerläßlich, sich mit den Ergebnissen zu beschäftigen, die er aus der sphinxhaften Rätselfrage „Was ist Kunst?" gewann.

Grillparzer gibt die Definition, Kunst sei „die Hervorbringung einer anderen Natur als die, welche uns umgibt, einer Natur, die mehr mit den Forderungen

unseres Verstandes, unserer Empfindung, unseres Schönheitsideals, unseres Strebens nach Einheit übereinstimmt".

Dennoch erfüllt sie sich in der Nachahmung, „weil wir unserer Schöpfung auch eine Existenz geben und sie von einem leeren Traumbild unterscheiden wollen". Wir sind bemächtigt, führt er weiter aus, den Dingen eine Essenz zu leihen, doch unsere Vorstellungen von Existenz bleiben, als Abstraktionen des bereits Existierenden, ans Gegebene und Umgebende gebunden, ohne darüber hinauszureichen. „Daher müssen wir wieder zur Natur unsere Zuflucht nehmen, und ihre Nachahmung ist nicht der Punkt, von dem wir ausgehen, sondern der, auf den wir zurückkommen."

Es hieße Grillparzer herabsetzen, verstünde man die von ihm verteidigte Nachahmung als „Abbilden" etwa im Sinne simpler Idyllen- oder Genremalerei. Kunst schaffen ist ihm vielmehr ein Schöpfungsakt aus der Kontemplation, der Beschauung, die „alle Kräfte und Vermögen, innere und äußere ohne Sonderung, ohne daß eines oder das andere vorherrscht, wie in einem Brennpunkte auf einen Gegenstand heftet, der dadurch umleuchtet, erhellt und mit einer Lebendigkeit ins Bewußtsein aufgenommen wird, die beinahe keinen Unterschied zwischen dem Gegenstande und seiner Vorstellung erkennen läßt".

Die Gesetze der Kunst sind nämlich nichts anderes, als die Gesetze der geistigen und körperlichen Natur in ihrer Zusammenstimmung. Deshalb müsse sowohl „sklavische" Nachahmung, als auch die Strenge des Begriffs vermieden werden. Beide Welten hätten sich, ohne Vorherrschen, im Kunstwerk zu durchdringen und gegenseitig zu verherrlichen.

Damit ist bereits der Schritt zum Drama getan. Denn: Zusammenstimmung von körperlicher und geistiger Natur ereignet sich nur im geistbefähigten Geschöpf, im Menschen, und in ihm als unreflektierte Übereinstimmung mit sich selbst nur im Vollzug, in der Handlung; wobei dahingestellt bleibe, ob Tat die Übereinstimmung bewirkt oder diese erst zur Tat befähigt. Eines gilt: der handelnde Mensch i s t ungespalten und völlig er selbst — also darf die Darstellung von Handlungen, Gestaltung von Taten, höchste Kunstform, sozusagen kunstvollste Kunst und Kunst-Erfüllung genannt werden.

A und O des Dramatikers ist also Anschauung und nochmals Anschauung. Diese Tatsache hat auch Grillparzer erkannt und er warnt in diesem Zusammenhang vor der anderen, der wissenschaftlichen Art, die Welt zu betrachten, als kunsttötend. Wissenschaftlichkeit vermittle zwar Beweise, aber nichts darüber. „Gerade über das, was die Forschbegierde von jeher am meisten erregt, gerade über die großen Angelegenheiten der Menschheit, über den letzten Zusammenhang der Dinge, die unsichtbare Kette, die die Sinnenwelt und das darüber befestigte mit einem Bande verknüpft, gerade hierüber fühlt sie ihre Kraft versiegen und — gewohnt, in strenger Stufenfolge vorzugehen, sieht sie am Rande ihres Kreises wohl noch die Stangen der großen Leiter ins All hinaufreichen, aber ohne Sprossen und sie sinkt zurück." Gerade das ist die Situation, in der wir uns jetzt wieder befinden. In der Schrift „Über den gegenwärtigen Zustand der dramatischen Kunst in Deutschland" holt Grillparzer zu

einer umfassenden Kritik der Begabung des deutschen Menschen zur Dramatik aus – ein Traktat, der uns höchste Bewunderung für die Klarsicht und Urteilskraft des Dichters abnötigt. Wer heute das Fazit der dramatischen Produktion in Deutschland seit dem Expressionismus ziehen wollte, käme zu ganz ähnlichen Erkenntnissen. Jeder junge Autor sollte anhand dieses Textes sein Talent erproben und sein künstlerisches Gewissen erforschen, besonders anhand jenes Passus, darin die Eigenschaften genannt sind, die ein dramatischer Dichter in besonderem Grade besitzen müsse: Scharfen, sichtenden Verstand, bildliche Phantasie, warmes, richtiges Gefühl und Empfindung als „Sinn für die Abstufungen und das Verfließende in den Zufälligkeiten der Natur-Typen", also Sinn für Empfindungs-Werte. Den Deutschen freilich seien diese Eigenschaften nur mit Einschränkungen zu eigen. Ihr Verstand zeigt „seine Stärke mehr im Verarbeiten für die Zwecke der Vernunft als in rein analytischer Brauchbarkeit für die Aufgaben des Wirklichen". Ihre Phantasie neigt dazu, „ins Weite zu gehen und dadurch unbildlich zu werden". Ihr Gefühl ist zwar warm und wahr, doch ihre Empfindung bleibt gelähmt durch die Gewohnheit, von scharf bestimmten Begriffen auszugehen, wodurch „sie nur zu leicht den Takt für die Zusammenhänge des Lebendigen" einbüßt.

Vor allem: die Deutschen können nicht komponieren. „Was in Frankreich der letzte Scribler (bei allen Mängeln des Inhalts) kann, ist in Deutschland höchstens die Gabe weniger. So war es aber nicht immer. Unsere großen Dichter verstanden zu komponieren, und es gab eine Zeit, wo es auch die Mittelmäßigen konnten."

Komposition hat nun beileibe nichts mit zementierter Ordnung und Regelstarre zu tun. Sie ergibt sich jedes einzelne Mal und wie von selbst aus der Vertrautheit mit dem besonderen Material, den Charakteren, die handelnd auf der Bühne gezeigt werden sollen. Sie fügt sich ihnen, anstatt sie zurechtzubiegen, sie lauscht ihnen, anstatt sie zu nötigen, sie bezieht das Widersprüchliche ein, anstatt zu vereindeutigen. „Jede poetische Figur enthält eine contradictio in adjecto, zum Beweis, daß die Logik nicht die Richterin der Kunst ist". Kann man die Vorstöße Hegels und seines Dichter-Trabanten Hebbel eindeutiger zurückweisen?

Aber auch vor seinem vielverehrten Schiller macht Grillparzer nicht halt. Unter Hinweis auf Shakespeare (Romeo und Julia) wendet er sich brüsk gegen Schillers Auffassung des Tragischen als „Widerstand der geistigen Kraft gegen die sinnliche Gewalt". Und Goethe, vor dem er sich 1825 in Weimar nicht zu benehmen wußte? Den hätte der unglaublich moderne Satz, der fast in Bretons Manifest stehen könnte, daß in der Kunst das Bewußtlose das Höchste sei, angegriffen und verstimmt (sosehr der Minister selbst hin und wieder ausschließlich auf das Gefühl schwören mochte), denn er glaubte, einem „Bildungsideal" verpflichtet, doch an den „didaktischen Zweck" einer dramatischen Darstellung. Grillparzer dagegen verdammt solchen pädagogischen Opportunismus im Drama, weil er dem menschlichen Handeln, das nur sich selbst verwirklichen will, wesensfremd ist. Er wurde vom Dichter unterschoben. „Mensch-

liche Handlungen und Leidenschaften sind der Vorwurf der tragischen Kunst, alles andere, und wäre es auch das Höchste, bleibt zwar nicht ausgeschlossen, aber ist — Maschine. Religion auf die Kanzel, Philosophie auf den Katheder, der Mensch mit seinem Tun und Treiben, seinen Freuden und Leiden, Irrtümern und Verbrechen auf die Bühne." („Über das Fatum.")

Wenn nun Grillparzer weder Goethe noch Schiller ohne Vorbehalt genügten, um wieviel unbarmherziger verfuhr er erst mit der damaligen „Jungen Literatur", die sich unter dem Banner der Aktualität eben zum „Jungen Deutschland" vereinigt hatte (Christian Dietrich Grabbe, Georg Büchner, Ludolf Wienbarg, Ludwig Börne, Heinrich Heine, Karl Gutzkow u. a.). Für Grillparzers Empfindlichkeit war ihr Elan Primitivität, ihr Selbstbewußtsein Kritiklosigkeit, ihr Fortschrittsglaube Unwissenheit. Ihr besonders ist die bittere Glosse gewidmet, „daß nur die Künstler die Kunst verderben", obwohl er die Notwendigkeit einer neuen Dichtung durchaus einsah, wie er sich überhaupt Wesensverschiedenem im Ernst niemals widersetzte, wenn er in ihm das Walten eines Naturgesetzes wahrnehmen konnte. Doch fiel es ihm entschieden schwer, seinen kaustischen Pessimismus zu zügeln. „Man hat geglaubt, dem Unwesen der sogenannten ‚Jungen Literatur' durch ausdrückliche Verbote der verdächtigen Schriften ein Ende machen zu müssen. Das ist, abgesehen von dem Verwerflichen solchen Verbotes, auch in literarisch-menschlicher Hinsicht ein Fehler und ein Schaden. Allerdings ist diese junge Literatur ein Unsinn, ja eine Verrücktheit. Aber wodurch soll denn die alte Verrücktheit bekämpft werden, als durch eine neue? Die Zeiten sind selten, wo die Vernunft sich Platz macht, und ebenso selten die Männer, die das Reizlose des gesunden Menschenverstandes, der richtigen Ansicht geltend zu machen wüßten."

Alle Texte deutscher Dramatik dienten Grillparzer (der damit natürlich übers Ziel schoß) letztlich als Bekräftigung seines Unbehagens, daß hier der Karren gründlich verfahren, daß im Namen des Geistes eine unsühnbare Sünde gegen die Einheit des Lebendigen begangen und überschwiegen worden sei. „Ohne Naturgemäßheit aber gibt es in der Kunst keine Wahrheit und ohne Wahrheit keinen Eindruck." Die pure Ideen- und Bildungsdichtung sei deshalb in nuce zur Wirkungslosigkeit verurteilt.

Streichen wir von Grillparzers Postulaten getrost die Ressentiments des Verkannten ab, den beinah altjüngferlichen Ärger über die profanen Hürden (Beruf, Zensur, begünstigte Konkurrenten) und über den eigenen allzu sensibel geschaffenen Charakter. Darüber geben die unendlich ausführlichen Selbstanalysen und Selbstzerwürfnisse in seinen Tagebüchern „erschöpfend" Bescheid. Ein Mensch, der seine Schwächen, sein Altern, sein Verwelken mit soviel erschrocken-lustvoller Aufmerksamkeit betrachtete, unentwegt an seinem Wert zweifelte, mit leidender Schadenfreude das Schwinden seiner Schaffenskraft verfolgte, als wäre ihm aufgetragen, selbst Material für den brüsken Unverstand seiner Zeitgenossen in sich zu ergrübeln — ein solcher Mensch mußte, ohne deshalb sonderlich zu Neid und Eifersucht zu neigen, alles Auffällige, Laute,

Pathetische oder auch nur Erfolgreiche mit verstärktem Argwohn beobachten und zu verstehen geben, daß diese vielgepriesenen Kunstschöpfungen nur bei jenen Zustimmung finden könnten, die über Wurzel und Wesen des Dramas gründlich im Irrtum sind.

Berücksichtigen wir auch, wie sehr, nach dem Niedergang von Metternichs royalistischer Europapolitik bis zum Geschützdonner von Königgrätz, eine österreichische Ranküne gegen das vormachtlüsterne Preußen in Grillparzer sich verkörperte. Berlins affektierte Außenpolitik der Herausforderung wurde für die Österreicher allzubald Synonym für den deutschen Kurs schlechthin und verschärfte neben den politischen auch die geistigen Fronten.

Politisch wurde der Bruch konsequent vollzogen, als die Österreichisch-Ungarische Monarchie entstand und der gesamte südostdeutsche Raum aus dem Verband des „Deutschen Bundes" ausscherte. Geistig sperrte sich dieses Gebiet nicht ebenso dekretiert. Es intensivierte sich lediglich die innere Abwehr. Hier war schon früher eine Reformationswoge zerbrochen und wieder ganz ähnlich erging es jetzt dieser, wie Nietzsche sagte, „hinterlistigen Theologie", der Schule des deutschen Idealismus, die bis heute über vereinzelte Einsprengungen nicht hinauskam.

Zur Desavouierung Hegels trug sicherlich bei, daß der Schwabe unrechtlich zur Repräsentanz eines philosophierenden Protestantismus herhalten mußte (so nahm sich seine Persönlichkeit tatsächlich aus der Ferne aus) und überdies zum Sachwalter jenes kühl-militanten, objektiv-herzlosen Preußentums ausgerufen wurde, dessen üble Gesittung Grillparzer empört in unversöhnlichen Epigrammen aufs Korn nahm. Mochte der Dichter auch einmal in satirischer Gönnerlaune bekannt haben, an Hegels System gefalle ihm am besten, daß es so unverständlich wie die Welt sei — er wollte damit doch nur hinterrücks andeuten, daß es eben für die „Hervorbringungen einer anderen Natur", für die Kunst, nicht zuständig sein dürfe. Die „Phänomenologie des Geistes" und die „Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte" wanderten wahrscheinlich recht unbesehen in den Sammeleimer für „Retortenerzeugnisse".

Streichen wir derlei Voreingenommenheiten ohne falsche Scham ab, selbst auf die Gefahr hin, Grillparzers Rang zu verkürzen — es bleibt noch genug Aufstörendes für unsre Gegenwart.

An der Begabung des Deutschen zum Drama hat Grillparzer nie ganz gezweifelt. Die Aufrichtigkeit verbot ihm aber, zu verschweigen, daß dieses Talent äußerst gefährdet und nur selten zu glücklicher Entfaltung gekommen sei. Schon der deutschen Sprache wegen, die sich in ihren hohen Prägungen mehr und mehr in tiefsinnig-lyrischen Monologen oder in einer geistvoll-gekühlten emotionslosen Prosa genügte. (Hofmannsthal beklagte später bitter den Verlust einer „mittleren", also vermittelnden, verbindenden Sprache, die dem Dramatiker, der Spiel und Publikum zur Einheit des Erlebnisses führen muß, einzig gemäß wäre.) Dann der stärkeren philosophisch-wissenschaftlichen Kapazität des deutschen Geistes wegen, die, gewollt oder nicht, jeden poetischen Aufflug durch Vergewisserung gleich wieder zu Boden drückt.

Wir brauchen nur „Herodes und Mariamne" mit „Libussa" oder „Die Nibelungen" mit dem „Goldenen Vließ" zu vergleichen, um den Konflikt, der damals ausgetragen wurde, besser zu begreifen. Jedes der Werke dem Habitus nach „historisch" — aber wie retrospektiv ausgerichtet, wie fernzeitig erweist sich Hebbel, wie gegenwartbezogen und unmittelbar aktuell Grillparzer. Der Österreicher war nämlich völlig unfähig, „historisch" zu denken, allein deshalb, weil es keine historische „Anschauung" gibt. Seine Szenen steigen aus unfixierbarer Allgegenwärtigkeit des Schicksals wie hinter Blutnebel sichtbare Unheilsvisionen auf. Libussas Gesichte scheinen uns heute vorausahnend von einem andämmernden „wissenschaftlichen Zeitalter", einem falschen Sozialismus schrankenloser Verbrüderung zu künden, dem es doch nur scheinbar gelingen würde, das Dämonische, Unstatthafte, Gefährliche der Existenzen zu überdecken, ja, über kurz oder lang, selbst Instrument des zyklopischen Aufstandes wider Gott und seine Ordnungen werden müßte. Solche Aktualität ergibt sich ganz unerzwungen aus dem Wesen der Handelnden, weil sie vom Dichter als wirkende Menschen, nicht als agierende historische Persönlichkeiten aufgefaßt sind. Ihre „Bedeutung" setzte sich um in Leibhaftigkeit — und wir sind aufgefordert, uns mit ihnen zu vergleichen, ohne des Vergleichs je überdrüssig zu werden.

Dem Dietmarschen aber ging es nicht um „Ähnlichkeit", sondern um „Identität", nicht um Menschen, sondern um Weltsituationen, nicht um die immerwährende Tragik, sondern um die Tragik des Abschnittes: die in solchen „Verhältnissen" unwiederholbare Zeitenwende. „Herodes und Mariamne" bleibt unverständlich, wenn die Schlußszene der heiligen Könige aus dem Morgenland gestrichen wird — wie es leider aus „dramaturgischen Bedenken" oftmals geschieht. Diese eine Stunde der Geschichte ist gemeint: das Ende der Maccabäer und das Ende des Alten Bundes, eingebettet in die Weltherrschaftskämpfe zwischen Antonius und Oktavian.

Hier stehen wir offenbar vor völlig entgegengesetzten Antworten auf die Frage nach einem Sinn des Historischen. Hegel stellt fest, „daß dieser schreckliche Prozeß der Weltgeschichte, der Wirklichkeit, ein Rechtsprozeß ist, in dem kein Unrecht geschieht" und in seinem Gefolge fand sich Hebbel natürlich bereit, einen letzten guten Sinn der Geschichte anzunehmen. Deshalb konnte das Kunstwerk für ihn nur dann sinnvoll sein, wenn es am Sinn der Wirklichkeit Anteil hätte, ihn, sozusagen, wiederholend verkörpert.

Grillparzer, mehr dem Denken Schopenhauers zugewandt, findet „Sinn" erst in der Einsicht, die wir aus der resignierenden Betrachtung der Geschichte gewinnen. Er stellt der unverständlichen Wirklichkeit in sich geschlossene Sinn-, Symbolwelten gegenüber, an denen sich eine Geschichtsdeutung ausrichten mag.

Anders gesagt: aus Hebbels Dramen läßt sich bestenfalls eine Lehre, aus denen Grillparzers Erfahrung gewinnen und beide sind vielleicht soweit voneinander entfernt, wie Wissen und Weisheit.

Zurück aber zur Theorie Grillparzers. Wir können nun den Grundsatz erweitern: Echt theatralisches Theater als völlig sinnfällig gewordenes Symbol —

ein Ideal, das wir gewiß nur bei Calderon und Shakespeare, im deutschen Sprachbezirk, eine Etage tiefer, möglicherweise noch bei Raimund erfüllt finden. Grillparzer selbst, scheint mir, ist seiner Dramaturgie nur das eine Mal ganz gerecht geworden, als er sich an Calderon entzündete, in „Der Traum ein Leben".

Doch gab er uns einen Maßstab zur Hand, an dem wir den Niedergang unserer dramatischen Literatur ablesen können und der uns hoffentlich zwingen wird, das, was uns not tut, wieder klarer aufzufassen. Was haben wir vorzuweisen?

Das erhabene Alterswerk Gerhart Hauptmanns mit „Ulrich von Lichtenstein", „Die Tochter der Kathedrale" und der unauslotbaren „Atriden-Tetralogie", die noch nicht im Völkerbewußtsein aufleuchten konnte. Hofmannsthals Trauerspiel „Der Turm" — hervorgestoßen in letzter, fast selbstmörderischer Anspannung eines schon ermüdenden, trauerbelasteten Geistes.

Sonst aber herrscht eine überwuchtende Symbolik ohne ausreichende theatralische Sinnfälligkeit, in den senkbleischweren Dialogen Barlachs, den geradezu verbotenen Kafka-Dramatisierungen, den interessant-hysterischen Szenen Benns und nicht weniger in den gemütlich-skurrilen Intelligenzen der Schweizer Dürrenmatt und Frisch. Auf der anderen Seite das illusionsfeindliche epische Anklagetheater Brechts, das zur Ästhetik Hegels im gleichen anstößigen Mißverhältnis steht, wie der dialektische Materialismus zu Hegels Logik. Und zwischen den Richtungen, im unfruchtbaren Niemandsland, der schale Aufguß des Naturalismus: Zuckmayer.

Über die junge Generation verbietet sich mir jede Wertung — nur soviel, daß auch in ihren Arbeiten zwischen Wollen und künstlerischem Vermögen Risse klaffen, die im Text vielleicht kaum zu bemerken sind, aber sofort aufschwären, wenn der Vorhang hochgeht.

Und wir alle, die wir dennoch an eine Zukunft des deutschen Dramas glauben, fühlen uns schon ein wenig wie fehlgesandte Herolde, die rufend einherziehen — „Er kommt! Er kommt, den wir erwarten!" — und alles starrt in die gewiesene Richtung, wo noch immer — nichts zu sehen ist.

VON TOLSTOJ ZU FAULKNER

Dramaturgische Randbemerkungen

Von Leopold Lindtberg (Zürich)

Der Theaterregisseur kann sich seine Themen nicht aussuchen wie der dramatische Autor. Er kann im günstigen Fall unter den in Frage stehenden Stücken auswählen, aber selbst, wenn schon eine seiner Individualität entsprechende Auswahl vorliegt, wird dem Resultat der Wahl doch noch eine gewisse Zufälligkeit anhaften.

Um so aufschlußreicher für eine literarische Epoche ist es, wenn auf solche Art in eine Reihe gebrachte Theaterstücke so viele verbindende Züge aufweisen, daß aus ihnen geradezu ein Zeitstil abzulesen ist.

Unter den Stücken des modernen Repertoires, die ich in den letzten Jahren inszeniert habe, finden sich die folgenden: „Der Teufel und der liebe Gott" von Sartre (Schauspielhaus Zürich), „Elektra" von Giraudoux (Schloßparktheater Berlin), Max Brods Dramatisierung von Kafkas „Schloß" (Schauspielhaus Zürich und Kammertheater Tel Aviv), Tolstojs „Und das Licht scheinet in der Finsternis" (Burgtheater Wien), „Requiem für eine Nonne" von William Faulkner und „Die chinesische Mauer" von Max Frisch (beides Schauspielhaus Zürich).

Das offensichtlich Gemeinsame in dieser Reihe würde nicht gestört sein, wenn sie um einige Namen wie Tennessee Williams oder Samuel Becket verlängert wäre, doch will ich mich in den folgenden Überlegungen auf die genannten Stücke beschränken.

Seltsam nimmt sich auf den ersten Blick in dieser Reihe Tolstojs nachgelassenes autobiographisches Drama aus und die Frage drängt sich auf, was dieses Stück aus dem zu Ende gehenden 19. Jahrhundert, was dieses Dokument einer kämpferischen, urchristlich-idealkommunistischen Haltung unter den existenzialistischen Produkten unsrer Tage zu suchen hat.

Ich denke aber, daß dieses Werk sehr wohl verdient, am Beginn einer Reihe moderner Problemstücke zu stehen. Denn wo ist die Frage „Was sollen wir tun?" ehrlicher und erschütternder gestellt als in diesem Drama, dessen einzig Tröstliches sein Titel ist, das seine prophetische Qualität in der schlichten Tatsache manifestiert, daß es unvollendet bleiben mußte, vom Dichter trotz einem genauen Strukturplan nicht zu Ende geschrieben, nur zu Ende gelebt werden konnte? Tolstojs Bekenntnis, das sich durchaus auf das Vordergründige, Soziale,

Ethische beschränkt und jeden metaphysischen Hinweis über einen einfachen, christlich-evangelischen Glauben hinaus vermeidet, ist trotzdem oder vielleicht gerade darum ein erschreckendes Dokument für das Ausgeliefertsein, die Ratlosigkeit, die tragische Isoliertheit des suchenden Menschen von heute geworden.

Die Frage „Was sollen wir tun?", zuerst zögernd von Tschechow gestellt, von Ibsen noch selbstsicher zurückgewiesen („Das Fragen ist meine Sache. Antworten habe ich nicht"), von Tolstoj wieder aufgenommen und zur demütigen Bitte um Erleuchtung an Gott gewendet, die gleiche Frage beherrscht seither die dramatische Literatur. Es ist die immer wiederkehrende Frage nach der Gerechtigkeit.

„Gerechtigkeit?" rufen bei Giraudoux die Eumeniden Elektra zu, da sie, die Gerechte, die Unschuldige endlich am Ziel angelangt ist, „Betrachte sie, deine Gerechtigkeit! Wiege sie auf deinen unschuldigen Händen und sage mir, wieviel Brot in der Backstube, wieviel Fische am Strand du dafür eintauschen kannst! Reich bist du durch deine Gerechtigkeit! Keine tote Krähe ist sie von heute an wert."

„Ich werde allein sein, mit dem leeren Himmel über mir, weil ich nur so mit allen sein kann. Dieser Krieg muß geführt werden und ich führe ihn." So beendet Sartres Götz seine Irrfahrt zwischen Teufel und Gott und so zieht er in einen verlorenen Krieg für eine verlorene und geschändete Sache, in einen Krieg, den er verabscheut.

Kafkas K jagt ein Leben lang einem Phantom von Gerechtigkeit nach; er weiß, daß er keinen wirklichen Anspruch darauf hat; jeder Zipfel, den er erwischt zu haben glaubt, wird ihm höhnisch aus den Fingern geschlagen. Erst da er den vermeintlich mitgeborenen, metaphysischen, in Wahrheit aber usurpierten Anspruch fallen läßt, scheint etwas wie Gnade auf. Diese Chance seines Lebens verschläft der zu Tode Gehetzte. In Brods Dramatisierung wird dieser Schlaf — vom Roman abweichend, aber durchaus folgerichtig — zum Todesschlaf und im Hinüberdämmern träumt K die Legende „Vor dem Gesetz". Es ließe sich darüber streiten, ob diese Verpflanzung der Parabel hier dramaturgisch und charakterologisch gerechtfertigt sei. Dem inneren, wichtigeren, metaphysischen Sinne nach ist sie es gewiß.

Dem sterbend Träumenden wird das Tor zum Leben „vor dem Gesetz" vor der Nase zugeschlagen: „Hier konnte niemand sonst Einlaß erhalten, denn dieser Eingang war nur für dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn."

So Kafkas Torhüter. Und K stirbt wie der eine der „zwei Läufer" in dem Gedicht von Karl Kraus, „der vom Ursprung kommt und am Wege stirbt".

In der „Chinesischen Mauer" des Schweizer Dramatikers Max Frisch ist es der Heutige, der Durchschnittsintellektuelle, der „Doktorjur", der im Ewig-Gestrigen, in einer Geschichte, die aus der Geschichte noch nie gelernt hat, Gerechtigkeit sucht und statt des Opfertodes, den er angenommen hat, die Schande einer höhnisch verliehenen Auszeichnung erleidet.

Brechts Spuren zögernd-skeptisch folgend und den Weg einer Lösung über das soziale Problem zumindest nicht verwerfend, erkennt der Heutige:

„Dem Geist bleibt, wenn er Geschichte will, nur das Opfer seiner selbst." Und weiter, am Ende:

„Du hast gesagt, was du zu sagen hattest."

„Und nichts erreicht."

„Dennoch mußtest du es sagen."

Frischs „Dennoch mußt du es sagen" rechtfertigt zumindest die theatralische Bemühung um ein Problem, das nur gestellt, nicht gelöst werden kann. Das Werk hat darüber hinaus das Verdienst ungewöhnlich eleganter, sprachlicher Qualitäten. Hinter brillanten Formulierungen und erfreulichen Respektlosigkeiten, von denen sich mancher Kritiker vor den Kopf gestoßen fühlte, steckt ein großer, leidenschaftlicher Ernst.

Das Brillantfeuerwerk des perfekt gehandhabten, epischen Theaters fällt aber schon in der Mitte des Stücks in sich zusammen und zurückbleibt die Asche der Ratlosigkeit und die Erkenntnis, daß es so nicht weitergeht.

Faulkners „Requiem für eine Nonne" nimmt unter den genannten Stücken schon formal eine besondere Stellung ein. Auch hier ist episches Theater, das allerdings seine Wurzeln ganz wo anders geschlagen hat als Frischs Farce, die ihre Herkunft von Brechts orientalisch orientiertem, dialektischem Theater nicht nur nicht leugnet, sondern im Titel betont.

Das „Requiem" ist in einem Maße episch konzipiert, daß sich schon daraus die Frage erhebt, ob es überhaupt als Bühnenwerk gedacht ist. Immer wieder muß zwar richtiggestellt werden, daß es sich beim „Requiem" nicht um eine Bearbeitung eines Faulknerschen Romans handelt und schon gar nicht — wie unsinnigerweise behauptet wurde — um einen Bastard amerikanischer Managerfixigkeit, der für Buchhandel, Theater und Television gleichzeitig gebrauchsfertig in die Welt des Literaturgeschäfts gesetzt wurde; aber um ein Drama im gebräuchlichen Sinn handelt es sich trotzdem nicht.

Das Werk, auf das keine der herkömmlichen Bezeichnungen zutreffen will, besteht in seinen Hauptpartien aus Dialogen, die mit ausführlichen szenischen Bemerkungen und Vorschriften des Autors für das Bühnenbild, die Beleuchtung, ja das Auf- und Niedergehn des Vorhangs versehen sind (Bemerkungen übrigens, die zwar selten durchführbar, aber immer ungemein anregend sind), zwischen diesen dramatischen Hauptteilen finden sich jedoch lange epische Partien, die mit der inneren Handlung des Werkes scheinbar — aber wirklich nur scheinbar — nichts zu tun haben. Den scheinbaren Mangel an Zusammenhang, der ja vielen Werken Faulkners eignet, könnte man als ein Art epischen Kunstgriffs bezeichnen, wenn man nicht die tiefere Absicht des Dichters erriete, Zusammenhänge durch eben dieses Verschweigen, das ein Forschen, Ertasten notwendig macht, geheimnisvoll, rätselhaft und dadurch zwingender zu machen. Wie Faulkners Roman „Wild Palms" von der zweiten Erzählung „The Old Man" unterbrochen, abgelöst, geradezu durchschossen ist, geht jedem Akt des „Requiems" eine über viele Seiten sich erstreckende Geschichte — nicht Beschreibung, sondern Entstehungsgeschichte — des Ortes voraus, an dem der betreffende Akt spielt.

Diese rein epischen Teile, die eigentlich Faulkners großem historischem Werk, der Geschichte der amerikanischen Südstaaten, deren Sohn er ist, zuzuordnen sind, ein gewaltiger Überbau, der oft seine Romane überwuchert, sind zwar für das Verständnis des Dramas entbehrlich, sie sind meines Erachtens auch nicht aufführbar (bei einer in New York geplanten, aber nicht verwirklichten off Broadway-Aufführung des Werkes dachte man an eine Art chorischer Wiedergabe dieser Teile), aber sie sollten dennoch den Hintergrund bilden, auf dem die eigentliche Handlung spielt. Was Faulkner über den Boden und die Menschen sagt, über die entstehende Stadt und Gemeinschaft, über die verschiedenen Menschenrassen, die sich diesen neuen Kontinent erschlossen haben, läßt erst die furchtbare Härte und Dynamik verstehn, die sich in der Begegnung der weißen und der schwarzen Frau im „Requiem" verrät.

Dieses Verständnis muß den Stil einer Aufführung bestimmen, die großlinig, hart, unwehleidig sein muß und nach keinem Hintertürchen des Trostes schielen darf.

Es kann kein Zufall sein, daß so viele der großen Begabungen unter den Romanciers Amerikas aus dem Süden kommen. Und es ist bestimmt kein Zufall, daß fast alle großen Schriftsteller des Landes von der Problematik dieses schönsten, faszinierendsten und ungemütlichsten Teiles des Landes angezogen sind. Hier, wo durch eine grausame, aber folgerichtige Entwicklung, oder besser gesagt, durch den Ausfall einer entscheidenden Entwicklungsphase Menschen unter scheinbar gleichen Lebensbedingungen aufwachsen und doch immer noch durch Jahrhunderte und Kontinente geschieden bleiben, stellen sich urgewaltige Konflikte dar, denen die Zivilisation nicht gewachsen ist.

Und darum geht es beim „Requiem für eine Nonne". An einem Einzelfall, der bei all seiner Kraßheit, ja Gesuchtheit, den Fall einer ganzen Gesellschaftsschicht darstellt, wird der Zivilisation der Weißen der Prozeß gemacht und die weiße Frau, das beste Exemplar der herrschenden Rasse mit ihrem „Stammbaum von Staatsmännern und Kriegern, stolz und kühn", liegt am Ende vor der „morphinistischen Niggerhure", der Analphabetin, der Herumtreiberin, der Mörderin ihres Kindes auf den Knien und fleht sie an um einen Ausweg aus den Trümmern ihres Lebens.

Die schöne, reiche, elegante, hochintelligente, mit zynischer Dialektik brillierende Frau von Welt hat begriffen, daß ihre Lebensleere, ihr Hang zum Bösen das Verbrechen verschuldet haben, für das die andere, die Negerhure, die sie aus der Gosse aufgelesen hat, am Galgen sterben wird.

„Wie soll ich nur weiterleben?" fragt sie, „morgen und morgen und wieder morgen — wie soll ich das nur machen?"

„Glauben", antwortet die Negerin. Und „Hoffnung? Sie brauchen sie ja gar nicht. Sie müssen nur glauben."

Ohne Hoffnung, aber mit der Einsicht ihrer Schuld entläßt Faulkner seine Heldin. Nichts hat sich geändert, aber die Wahrheit ist gesagt worden. Sie ist verstanden worden und — wie sagt Mutter Courage in solchem Fall? — „Das ist schon sehr viel in solchen Zeiten!"

„Dennoch mußt du es sagen!" Das Eingeständnis der Ohnmacht des geistigen Menschen und die Verpflichtung, die Wahrheit doch und immer wieder zu sagen, damit sie gehört wird, damit sie zwischen den Zeiten vielleicht verstanden, damit sie zumindest nicht vergessen wird, das ist der hochgemute Pessimismus einer dramatischen Literatur, die bescheiden geworden ist, aber in ihrer Bescheidenheit sich sehen lassen kann.

RELIGIÖSE PROBLEMATIK IN DEN DRAMEN HOCHWÄLDERS

Von Richard Meister (Wien)

Fritz Hochwälder erhielt soeben den Grillparzer-Preis der Wiener Akademie der Wissenschaften, der ihm von ihrem Präsidenten Hofrat Univ.-Prof. Dr. Richard Meister überreicht wurde.

Wenn man die verschiedenen Möglichkeiten in dem Verhältnis von geschichtlichem Stoff und dramatischer Idee im sogenannten historischen Drama zu überschauen versuchte, so ergäbe dies eine weitgespannte und vielfach abgestufte Variationsbreite, an deren einem Ende die dramatisierte Historie, die dem Drama fast nur den Dialog und die szenische Vorführung entnimmt, an dem anderen Ende das Tendenzdrama, dem die Historie nur mehr die Einkleidung für die aktuellen Geschehnisse und deren Diskussion ist, zu stehen kämen. Und dazwischen stünden die echten Formen des Dramas mit geschichtlichem Stoffe: die historische Tragödie, die in einer geschichtlichen Begebenheit das Erlebnis des Tragischen aufspürt und es aus dem Wissen um die Wirrnisse der menschlichen Seele und ihre Verstrickungen in Handeln und Geschick deutet, und das historische Problemdrama, in dem sich der Schwerpunkt von der geschichtlichen Begebenheit nach der tragischen Idee hin verlagert. Wollte man nun innerhalb dieser Variationsbreite die Standorte der geschichtlichen Dramen Hochwälders aufsuchen, so rückte „Der öffentliche Ankläger" trotz des psychologischen Interesses an der Zeichnung eines eigenartigen Charakters gegen die Zone der dramatisierten Historie hin, während „Das heilige Experiment" und „Donadieu" etwa zwischen historischer Tragödie und Problemdrama ihren Standort fänden.

Eine solche Einordnung wird vielleicht hinsichtlich „Donadieu" nicht unwidersprochen bleiben. Wenigstens hat ein nicht unbeträchtlicher Teil der Kritiker in diesem Stück geradezu ein aktuelles Gegenwartsdrama zu sehen vermeint, am stärksten etwa Richard Hoffmann[1]): „Hochwälder zieht im ‚Donadieu' eine Parallele zu der jüngsten Vergangenheit, indem er die Hugenotten mit der französischen Widerstandsbewegung und die Königlichen mit den deutschen Faschisten gleichsetzt"; ähnlich das folgende Urteil[2]): „Die Parallele geht bis in die Details. Hochwälders Maxime ist das Schlagwort der Nachkriegszeit: Hitler in uns selbst." Solchen Deutungen des Stückes als eines bloßen Gegenwarts- und

[1]) Österreichische Zeitung, 3. Oktober 1953.
[2]) Neue Zeit, Graz, 3. Oktober 1953.

Tendenzdramas steht aber schon Hochwälders eigene Stellungnahme zur Frage des historischen Dramas entgegen. „Gibt es denn überhaupt ein historisches Stück? Ich glaube nämlich nicht. Wenn sich der Vorhang hebt, dann wird alles, was auf der Bühne vor unseren Augen geschieht, von lebendigen Menschen gesagt und getan. Über die Gegenwärtigkeit der Aussage entscheidet einzig und allein der Grad des Interesses, das sie von uns abverlangt. Alles, was auf der Bühne geschieht, wird also zum Heute und Hier, mag es historisch vor zwei oder zweitausend Jahren spielen. Zweite Überlegung: Die Ansiedlung eines uns interessierenden Problems in einem geschichtlichen Raum objektiviert und steigert zugleich die Aussage, welche im Gewand der Gegenwart leicht Gefahr läuft, zur Kolportage und zum Leitartikel zu werden. In meinen Stücken werden Probleme aufgegriffen, die uns alle angehen. Alle können und sollen nicht einer Meinung sein. Im sogenannten historischen Stück nun interessieren die Divergenzen zur Gegenwart zumindest ebenso wie die Parallelen. Es stimmt und stimmt nicht[3])."

Eine einseitige Zuteilung von Recht und Unrecht, wie sie die oben angeführten Kritiken vornehmen, stimmt aber auch nicht mit dem Drama selbst. Ich möchte dabei nicht das Hauptgewicht auf die von mehreren Beurteilern des Stückes gemachte Feststellung legen, daß beide Seiten „Kriegsverbrecher" unter sich haben und daß beide sich von ihnen lossagen. Hiebei ist immerhin noch ein Unterschied: der Unmensch Du Bosc erfährt die verdiente Strafe, indem sein eigener Gefährte ihn tötet. Der wortbrüchige Mörder Tiefenbach entkommt, wenn man vielleicht auch erwarten mag, daß ihn sein Schicksal noch erreichen wird, da er künftig beide Parteien gegen sich haben wird. Man kann gegen diese Art ausgleichender Gerechtigkeit seine Vorbehalte haben[4]). Jedenfalls ist sie nicht das Hauptthema des Stückes[5]), aber auch die Frage der Verurteilung des Kriegsverbrechers ist es nicht, so viel Raum ihr auch im Drama zugemessen sein mag; ja selbst die an Du Bosc vollzogene Todesstrafe ist, im ganzen des Stückes gesehen, mehr eine moralische Notwendigkeit, die das Gerechtigkeitsgefühl des Zuschauers fordert, als eine dramatische. Eher könnte man für ein „Licht und Schatten geschickt auf Protestanten und Altgläubige verteilendes" Verfahren des Dichters[6]) darauf hinweisen, was, soviel ich sehe, von der Kritik nicht beachtet wurde, daß, wenn schon die verurteilten Züge aus dem „deutschen Faschismus" genommen sein sollen, der in Du Bosc verkörperter Brutalität auf der einen Seite der Zwangsstaat auf der anderen Seite gegenübersteht.

Aber Hochwälder hat sein Drama „Donadieu" betitelt; von dessen Gestalt, seinem Leiden und seiner Entscheidung her müssen Konflikt und Sinn der Tragik gesehen und gedeutet werden. „Mein neues Stück spielt im Frankreich des 17. Jahrhunderts, zur Zeit des Endkampfes zwischen der katholischen Königsmacht und den Hugenotten. Während des Waffenstillstandes, der dem endgül-

---

[3]) Die Presse, Morgenausgabe, 9. Mai 1954.
[4]) So E. Rollett, Wiener Zeitung, 3. Oktober 1953.
[5]) Wie die Besprechung Das kleine Volksblatt, 3. Oktober 1953, annimmt.
[6]) Neue Zürcher Zeitung, 20. April 1954.

tigen Zusammenbruch der Hugenotten vorangeht, erscheinen auf dem Schloß eines hugenottischen Edelmannes — eben Donadieus — zwei königliche Kuriere, die unterwegs nach Nimes sind und um Asyl bitten, da sich dieser Teil der Provence noch in den Händen der Aufständischen befindet. In einem der beiden Kuriere erkennt die Tochter des Schloßherrn den feindlichen Offizier, der einige Jahre zuvor, als ihr Vater in einem anderen Teil Frankreichs kämpfte, das Schloß überfallen und ihre Mutter getötet hat. Donadieu steht also vor dem Problem, ob er das gewährte Gastrecht auch dem Mörder seiner Frau gegenüber wahren soll. Im ersten Akt scheint alles darauf hinzudeuten, daß er Rache üben wird, im zweiten Akt erweist sich das als unmöglich, weil gerade dieser Offizier damit betraut ist, in Nimes den königlichen Gnadenakt für die geschlagenen Hugenotten zu verkünden. Damit wandelt sich das Problem von der Entscheidung zwischen Gastrecht und Rache zur Entscheidung zwischen persönlichem und allgemeinem Schicksal. Eine weitere und, wie ich glaube, überraschende Wendung führt im dritten Akt eine völlig neue Situation und die Lösung des ausweglosen Konfliktes herbei. In der äußeren Handlung mag dies geschehen durch das Geständnis, das Du Bosc, von Donadieus Festigkeit der Duldung bis zur Raserei aufgebracht, herausschreit, und die Strafe, die ihn unverweilt trifft. Das eigentliche Motiv der Wandlung in Donadieu liegt tiefer; auch bliebe bei einer Sinneswandlung Donadieus bloß vom Motiv des Gastrechtes zu dem der Sorge um seine Kirche der nicht das letzte der Tragik ausschöpfende Eindruck bestehen, daß bei dieser Sinneswandlung mehr kluge Berechnung als echte Umkehr des Willens mitgesprochen hätte"[7]).

Die nochmalige Wandlung muß aber vielmehr aus einer weiteren Vertiefung und läuternden Wirkung der Tragik in Donadieu selbst kommen. Das hat von den Beurteilern des Stückes Richard Hoffmann, trotz seiner verfehlten Auffassung des Stückes als förmlichen Schlüsseldramas, richtig gesehen[8]). „Im letzten Akt gelangt der Verfasser zu dem eigentlichen Grundgedanken seines Stückes, man dürfe dem Bösen keinen Widerstand durch Gewalt entgegensetzen." Und zu einer ähnlichen Deutung kommt auch Rudolf Holzer[9]), wenn er aus der Schlußszene des Dramas die Worte Donadieus hervorhebt: „Wir glaubten Gott zu besitzen. Wir wähnten uns auserwählt, Sein Reich auf Erden aufzurichten. Er schlägt uns jetzt den blutigen Degen aus der Hand und spricht: Auserwählt habe ich euch — zum Leiden."

In dieser zweimaligen Wandlung vom persönlichen Konflikt zu dem um der Gemeinschaft willen und schließlich zur inneren Umkehr liegt die fortschreitende Vertiefung des Tragischen in Donadieu und erst in dieser letzten Wandlung tritt sie in den Bereich der religiösen Problematik ein. Es sind die gleichen Wandlungen, die in Hochwälders Drama „Das heilige Experiment" der Provinzial Alfonso Fernandez durchzukämpfen hat. Es dürfte daher lehrreich sein, einen Vergleich zwischen beiden Stücken nach dieser Richtung hin zu ziehen.

[7]) Vgl. auch Neue Zürcher Zeitung, 20. April 1954.
[8]) Österr. Zeitung, 3. Oktober 1953.
[9]) Die Presse, Morgenausgabe, 3. Oktober 1953.

Im Gegensatz zur Gewaltherrschaft der spanischen Kolonisatoren in Südamerika haben die Jesuiten in Paraguay einen Missionsstaat errichtet, dessen Zweck die Bekehrung der heidnischen Indianer zum Christentum, dessen Mittel die Gewährung von Wohlfahrt und Sicherheit an diese Eingeborenen, aber auch die Forderung unbedingten Gehorsams gegen die Väter des Ordens sind. Diese selbst üben die gleiche strengste Unterordnung unter jenes Ziel und die Erfordernisse seiner Durchführung, sind aber auch auf wachsame Rüstung zur Verteidigung ihres Missionsstaates bedacht; Sklaverei und Mißhandlung der arbeitenden Eingeborenen sind bei ihnen unbekannt und, wo eigene Bedürfnisse sie zum Handel mit Ausländern nötigen, betreiben sie diesen ohne Rücksicht auf Gewinn. Aber gerade dadurch werden sie den spanischen Grundbesitzern und Kaufherren, die nur auf Ausbeutung des Landes ausgehen, verhaßt. So werden sie im Mutterland verleumdet, und die spanische Regierung schickt eine Visitationskommission. Doch die Jesuiten sind sicher im Bewußtsein der Gerechtigkeit ihrer Sache und im Anblick ihres Erfolges und darüber hinaus in dem letzten, höchsten Ziel, daß „endlich in die Welt jener Friede kommt, den die Menschheit ersehnt" (I/8). In diesem Bewußtsein treten sie in die Untersuchung ein. Allen Beschuldigungen des Ungehorsams gegen den König, der Unterschlagung des in heimlichen Bergwerken gewonnenen Silbers, des Handelns mit wucherischem Gewinn, der Niederhaltung des indianischen Volkes in Unfreiheit und Sklaverei, der Entfremdung gegen ihren geistlichen Beruf durch die Besorgung weltlicher Angelegenheiten setzen sie die ruhige Überzeugung von der Unentbehrlichkeit ihres Werkes für ihre Schutzbefohlenen in diesem Lande entgegen. „Unsere Indios sind von harmloser aber kindlicher Gemütsart. Wenn wir nicht das Saatgut austeilten — sie würden alles in wenigen Tagen auffressen. Wenn wir nicht das Fleisch austeilten — die Indios hätten in wenigen Wochen alle Ochsen geschlachtet. Unter der Notwendigkeit, allen alles zu sein, sind wir alles geworden: Handwerker, Bauern, Beamte, Richter. Aus unseren Händen empfängt das Volk alles, was zu seinem geistigen und leiblichen Wohl notwendig ist" (II/2).

Im Bunde mit den spanischen Grundbesitzern und Kaufherren erscheint auch der Bischof von Buenos Aires als Ankläger: „Man hat das Priestertum profaniert und es beladen mit aller Last und Verantwortung einer weltlichen Regierung. Man hat unter dem Vorwand der Religion eine Utopia aufgerichtet, die den Indios Nahrung, Kleidung, Sorglosigkeit, Sicherheit bringen sollte. Und man hat, anstatt aus Heiden wahre Christen zu machen, aus heidnischen Indios schnöde Materialisten gemacht. Wenn Christus nicht Brot, Fleisch, Herba — Maté garantiert, hat man kein Interesse fürs Christentum" (II/3). Keine Anklage hat bestanden, und doch lautet der Spruch des königlichen Visitators: „Schluß mit diesem Experiment, das uns gefährlich wird ... Die Übergabe der Siedlungen an uns müßt I h r selbst befehlen! ... Eure Weigerung wäre der Untergang eures Ordens im ganzen spanischen Weltreich ... Paraguay oder der Orden" (II/8). Der Konflikt, der als Widerstreit zwischen der Glaubenspflicht und Rechtlichkeit des Ordens und der Habgier der Spanier und der Eifersucht

des mit ihnen verbündeten Klerus begonnen hat, wandelt sich zum Kampf um die Existenz des Ordens. Noch glaubt der Provinzial nicht an die volle Schwere der Gefahr; er läßt den Visitator in Gewahrsam nehmen und befiehlt den bewaffneten Widerstand (II/9, III/1).

Da trifft ihn der Gegenschlag. Der Abgesandte des Ordensgenerals selbst, bisher unerkannt in der Verkleidung eines reisenden Edelmannes, steht vor ihm. Er faßt alle Gründe für die Notwendigkeit des Verzichts auf das heilige Experiment zusammen. Der Berufung des Provinzials auf das hohe Ziel, „die Hoffnung der mit Krieg und Unglück geschlagenen Völker — die Hoffnung auf das Reich, das nur aus reinem Gottesglauben erwachsen kann", hält er die Gefahr, die sich aus der erweckten Freiheitserwartung des indianischen Volkes für den spanischen Besitz ergibt, aber auch die Aussichtslosigkeit der Verwirklichung jener hohen Hoffnung des Provinzials in dieser Welt, entgegen. Durch sein Eingreifen in die Ordnung der irdischen Verhältnisse habe sich der Orden selbst in die Netze der Macht verstrickt. Erst in jener Welt, die nach dieser irdischen kommt, „werden die Gewalttäter ihre Strafe und die Dulder ihren Lohn empfangen. Diese Welt aber ist ungeeignet zur Verwirklichung von Gottes Reich . . . Diese Art von Christen sind uns nicht erwünscht. Sie nehmen unsere heilige Religion als Schutz, Nahrung, Sorglosigkeit, wohlwollende und gerechte Führung. Aber Gott ist kein Politiker". So fordert auch er die Rückgabe der Macht an den spanischen Visitator mit dem stärksten Appell an einen Jesuiten, dem Appell an die Pflicht des bedingungslosen Gehorsams; wer sich ihr nicht unterwirft, ist kein Jesuit mehr. Damit entscheidet er den Konflikt im Provinzial zwischen dem Glauben an die Gerechtigkeit seines Tuns und das Ideal seiner Hoffnung und dem Bestand des Ordens und seinem Gebote (III/2).

Wenn auch gebrochen und zutiefst verwirrt („O mein Gott! warum verlässest du immer wieder diese Welt, warum?" III/5) geht er den harten Weg der Pflicht. Er gibt sich und seine Ordensbrüder in die Hand des Visitators und widerruft alle Befehle zum Widerstand. Doch das Schwerste steht ihm noch bevor: das Irrewerden an seinem Werk. Die indianischen Stammesführer, die er nach dem Grund ihrer Anhänglichkeit an Christus fragt, geben ihm zur Antwort: Christus gibt uns zu essen, Kleidung, Sicherheit. Verzweifelnd fragt sich der Provinzial, habe er wirklich aus Heiden nur Materialisten gemacht (IV/4). Aber auch die zweite Stütze des Glaubens an sein Werk fällt: die Zuversicht in den Gehorsam seiner Schutzbefohlenen; als er in den Kampf, der zwischen den unter der Führung eines Paters stehenden Indios und den Spaniern entbrannt ist, selbst schlichtend einzugreifen versucht, trifft ihn eine Kugel aus den eigenen Reihen. Jetzt flucht er seinem eigenen Werk, indem er die Karte, auf der die Siedlungen des Ordens eingezeichnet sind, von der Wand reißt. „Dieses . . . hat . . . es getan! Mein eigenes . . . Werk . . . Dieser Staat . . . der Antichrist" (IV/7). Aber sterbend findet er zu sich und seinem Werk zurück. Der Blick auf das Bild des heiligen Missionärs Franz Xaver gibt ihm die Kraft zum letzten, entscheidenden Wort: „Alle Menschen müssen erlöst werden auf der ganzen Erde!" — trotz allem.

Aus dieser Parallelität der Wandlungen des Konflikts und der Tragik in der sie tragenden Gestalt fällt Licht von jedem der beiden Dramen auf das andere. So verschieden die Ausgangssituationen sind — dort die Religionskriege und die Greuel, die zugleich ein persönliches Schicksal umschließen, hier die Selbstbehauptung des Missionswerkes gegen eine Welt von Eigennutz — in beiden vollzieht sich die erste Wandlung, indem sich der Träger des Konflikts vor der Entscheidung zwischen eigenem Anspruch und der Existenz der Gemeinschaft, der sein ganzes Sein gehört, gestellt sieht, bis die Tragik schließlich sein innerstes Wesen ergreift: die niederschmetternde Frage nach dem Sinn dieses Geschehens und schließlich alles Geschehens in der Welt.

Kehren wir noch einmal zu „Donadieu" zurück. Den Pfarrer, der zu klugem Einlenken rät, hält Donadieu die Unerbittlichkeit seiner Forderung nach einem Frieden des Rechts und nach der Sühne des Verbrechens an den Seinen und vor allem an seinem Weibe entgegen: „Man erneuere in feierlicher Form das grüngesiegelte Edikt von Nantes! — Man liefere uns die Bestie aus, die hier, in Galargues, unsere Frauen, Kinder und Greise hinmordete — bringt mir den, der hier an dieser Stelle mein armes Weib folterte und erschlug — setzt mich zum Richter über ihn — dann werdet ihr mich zum Frieden bereit finden." Und das Schicksal gibt unerwartet diesen seinen ärgsten Feind in seine Hand; in einem der königlichen Kuriere, die in seinem Kastell Schutz suchen, wird er wiedererkannt. Donadieu eröffnet es dem zweiten königlichen Kurier, Lavalette, nachdem er sich vorher dessen Gesinnung, daß der Verüber von Kriegsgreueln, wo immer man seiner habhaft wird, gestraft werden muß, versichert hat. Da muß er erfahren, daß Du Bosc, jener Verbrecher, auch der Überbringer eben der Botschaft ist, die den Hugenotten die Aussöhnung mit dem König bringen soll. Donadieu fragt die Seinen, auf Du Bosc weisend: „Nehmt ihr aus diesen Händen den Frieden?" Lavalette entgegnet: „Wehrt euch, übt Rache — und ihr vernichtet eure Kirche im ganzen Land." Alle unterwerfen sich dieser Warnung. Wenn auch zutiefst getroffen, ringt sich schließlich auch Donadieu zu dem Entschluß des Verzichts auf Rache durch. Er befiehlt den Seinen auch die demütigendsten Befehle des Du Bosc zu befolgen, er selbst setzt dessen Hohn nur die Festigkeit der Duldung entgegen; doch der Verzicht auf Widerstand kommt nicht mehr aus der Sorge um seine Kirche und seine Glaubensgenossen. Er kommt aus der inneren Umkehr des Willens, aus dem Bekenntnis zu dem Heilandsworte: „Ihr sollt dem Bösen nicht widerstehen."

DAS BILD DES MENSCHEN IM DRAMA DER GEGENWART

Von Christian Mettin (Lübeck)

In den so erfreulich leidenschaftlichen Diskussionen um das Theater der Gegenwart wird oft die Frage aufgeworfen: ob das Theater heute eine Stätte der Begegnung mit den geistigen Kräften der Zeit sein kann. Diese Frage wird von manchen Kritikern mit dem Hinweis auf den Spielplan negativ beantwortet: der Spielplan ist in ihren Augen eine bunte Speisekarte, die, unter dem Gesichtspunkt der Leichtverdaulichkeit zusammengestellt, möglichst jedem Geschmack gerecht werden will.

Wie überspitzt erscheinen jedoch diese kritischen Einwendungen, betrachtet man das dramatische Schaffen der Gegenwart näher. Welche Vielzahl von Charakteren tritt uns im modernen Drama entgegen! Wie ernst und konsequent stellen die zeitgenössischen Dramatiker bei der Darstellung des Menschen von heute die Frage nach dem Ort seines Daseins. Der Mensch wird nicht mehr, wie in der Zeit des Naturalismus als Produkt seiner Umwelt, und nicht wie im Expressionismus als ein allein auf sich gestelltes Individuum gesehen, sondern als „homo religiosus" und „zoon politicon" begriffen und erfaßt. Als „homo religiosus", als ein Mensch, der sich Gott stellen muß, als „zoon politicon", als ein politisches Lebewesen, das heißt, als ein Mensch, der weiß, daß er ein „auf ein Miteinandersein angewiesenes Lebewesen" ist, das ist seit der Klassik das Neue, Fruchtbare und Positive an dem Drama der Nachkriegszeit, diese Sicht des einzelnen unter dem Aspekt des Religiösen und Politischen.

Das Bild des Menschen, wie es sich vielfältig im modernen Drama spiegelt, gibt tatsächlich die Situation des Menschen in unserer Zeit wieder. Das Theater der Gegenwart kann durch die Wiedergabe dieser Dramatik die Aufgabe erfüllen, den Zuschauer von heute mit den Menschen von heute zu konfrontieren und ein Forum der geistigen Kräfte unserer Zeit sein. Es kann keine Lösungen anbieten, aber die Wege aufzeigen, und damit: die Wohltat der Wahrheit erweisen.

Das Bild des Menschen im Drama der Gegenwart: es ist kein geschlossenes Bild, das sich ergibt. Die zeitgenössischen Dramatiker zeigen die verschiedensten Möglichkeiten des Menschseins auf, aber allen ist als Ausgangsbasis die geistige Situation unserer Zeit gemeinsam. Deshalb ist es notwendig, die geistigen Strömungen zu charakterisieren, die die Situation der Gegenwart herbeiführten, wobei ich mich mit der Andeutung der geistigen Tendenzen begnügen muß, die die bewegenden Impulse des Gesamtablaufes widerspiegeln.

Die Entwicklung des Abendlandes wurde durch zwei Faktoren bestimmt, die derart ausgeprägt in keiner anderen Kultur anzutreffen sind: einmal durch die Subjektivität des Selbstseins, wie sie sich in den jüdischen Propheten, den griechischen Philosophen und in den Staatsmännern des alten Roms entwickelte. Und zweitens durch eine nirgends haltmachende Rationalität, die in der griechischen Wissenschaft ihren Ursprung hat. Der christliche Gedanke, daß die Welt nach einem Heilsplan geordnet sei, hielt diese das Abendland formenden und zugleich sprengenden Kräfte im Gleichgewicht. Noch im 18. Jahrhundert sehen die Entdecker von Naturgesetzen in diesen Gesetzen das Walten des Schöpfers. Aber diese transzendente Konzeption wurde abgelöst von einem Sehen der Welt als immanente Bewegung. Man glaubte an die Möglichkeiten einer irdischen Vollendung und sah nicht die Gefahr der Säkularisierung des menschlichen Daseins. Wohl war die Allgemeinheit mit Bildung und Fortschritt zufrieden, aber es fehlte nicht an eigenständigen Geistern voll böser Ahnungen, die wußten und aussprachen, daß am Ende dieses Entwicklungsprozesses eine ausweglose Situation sich ergeben könnte. Der junge Schiller, der anfänglich die französische Revolution, in der der Glaube an die Vernunft seinen Triumph erfuhr, begeistert begrüßte, resignierte bald und 1805 schrieb er:

„Wir wollen dem Leibe nach Bürger unserer Zeit sein und bleiben, weil es nicht anders sein kann. Sonst aber ist es dem Geiste nach das Vorrecht und die Pflicht des Philosophen und Dichters, zu keinem Volk und zu keiner Zeit zu gehören. Sondern im eigentlichen Sinne des Wortes ein Zeitgenosse aller Zeiten zu sein."

Vollzog Schiller hiermit die Flucht aus der Wirklichkeit, Goethe lebte und dachte weiter in ihr und doch schrieb auch er voll böser Ahnungen:

„Klüger und einsichtiger wird die Menschheit werden, aber besser, glücklicher und tatkräftiger nicht. Ich sehe die Zeit kommen, wo Gott keine Freude mehr an ihr hat und er abermals alles zusammenschlagen muß zu einer verjüngten Schöpfung."

Die Reihe der Männer, die prophetisch die Entgötterung der Welt voraussahen und in der Hypertrophie der Vernunft eine Katastrophe heraufkommen sahen, läßt sich über Tocqueville, Stendhal, Cavour, Ranke, Burkhardt bis zu Nietzsche und Kierkegaard fortsetzen. Erst zwei Weltkriege und die Bedrohung durch einen dritten waren notwendig, um der Wahrheit Geltung zu verschaffen, und es wurden auch die ihrer teilhaftig, die für das Theater planten und schrieben. Auf den Rausch der Vernunft folgte der Katzenjammer des Geistes. Und an Stelle der Begeisterung über den Fortschritt trat die Angst vor dem Fortschritt. Und nun warten wir auf Godot. Ein Gefühl der Ohnmacht ist allgemein. Wir fühlen uns vis-à-vis de rien. Die Möglichkeit des Nichts, die Nietzsche und Kierkegaard sahen, sehen nun alle.

Die Standpunkte des Dramatikers von heute sind sehr verschiedene. Allen gemeinsam ist die Einsicht in die Situation von heute, wie ich sie in ihren Grundtendenzen aufzuzeigen versuchte. Die Menschen der Gegenwart im zeitgenössischen Drama — welch ein Reigen! Erhielte ein Maler unserer Zeit den Auf-

trag, die bekanntesten Gestalten aus den wesentlichen Dramen der letzten zehn Jahre zu malen, dieser Reigen von Gestalten wäre ein Kampf um den Sinn des Lebens im Angesicht des Todes. Die Gesichter sind von Verzweiflung, Ausweglosigkeit und Ergebenheit in das Schicksal und vereinzelt von einem trotzigen Aufbäumen gegen das Schicksal gezeichnet, oft aber auch verklärt vom Glauben an einen Gott.

Ein amerikanischer General hat vor einiger Zeit von den Robotern als Automaten der Freiheit gesprochen. Kaum anzunehmen, daß er sich der Doppelbödigkeit dieser Bemerkung bewußt war. Aber wie denkende Roboter als Automaten der Freiheit wollen mir die „Helden" eines Sartre und Anouilh vorkommen, in ihrer Freiheit zum Nichts.

In den Gesichtern aber, aus denen der Glaube an einen Gott spricht, mischt sich der Schmerz um eine verlorene Welt. Zu diesem Reigen haben die Dramatiker aller der Nationen, deren Kultur abendländischen Ursprungs ist, ihre Repräsentanten abgestellt. Ohne ihre nationellen Eigenheiten zu negieren, ist allen Dramatikern, gleich ob sie Gott leugnen oder sich zu ihm bekennen, ob sie resignieren oder einen Trotzdem-Optimismus verfechten, das Bewußtsein von der Fragwürdigkeit der gegenwärtigen Situation gemeinsam. Das ist, wenn man vom Mittelalter absieht, das Neue in der Geschichte des abendländischen Geistes, daß ein Weltgefühl gleichzeitig sich bei allen Nationen diesseits und jenseits des Ozeans ausbreitet.

Unter den Dramatikern vertritt der Gottesleugner Sartre sozusagen den äußersten linken Flügel, während sein Landsmann Claudel, der Engländer Eliot einen so konsequenten christlichen Standpunkt einnehmen, wie er in der Geschichte des modernen Dramas seit der Renaissance bisher nicht zu verzeichnen war.

Lassen Sie mich nun aus den Hunderten von Gestalten, die die Franzosen Sartre, Anouilh, Camus, Claudel und Marceau, die Engländer Eliot und Fry, die Amerikaner Wilder, Williams, Miller, Steinbeck, die Spanier Lorca und Casona, der Däne Branner und im deutschen Sprachraum die Dramatiker Brecht, Borchert, Zuckmayer, Dürrenmatt und Frisch, lassen Sie mich aus diesen Gestalten einige herausgreifen, deren Verhalten typisch für eine ganze Gruppe ist.

Als nach dem Kriege die deutschen Theater unter den schwierigsten Umständen, getragen von der Sehnsucht der Zuschauer nach Erhellung und Klärung, wieder zu spielen begannen, da waren die Werke von Sartre, Anouilh und Wilder Ereignisse, die ergriffen und zur Entscheidung zwangen. Wohl keine der von Sartre geschaffenen Gestalten ist so kennzeichnend für seine geistige Haltung, wie die des Orest in den „Fliegen". Sartre benutzt zwar den mythischen Stoff als Handlungsgerüst, er projiziert aber sein Weltbild in die Personen das Dramas, so daß die Vorstellungen, die wir von den bekannten Gestalten aus der antiken Tragödie haben, in keiner Weise mehr zutreffen. Sartres Orest wird von keinem Gewissen geplagt, er trotzt dem Gott, nimmt die Verantwortung des Verbrechens auf sich, entsagt dem Thron aus freiem Entschluß und steht in Einsamkeit zu seiner erlittenen Tat. An Orest demon-

striert Sartre seine Auffassung, daß der Mensch auf sich selbst gestellt ist, daß er in die Welt geworfen und zur Freiheit verurteilt ist. In der Tat allein, die keiner moralischen Wertung unterworfen ist, wird Orest frei. Wenn aber einmal die Freiheit in einer menschlichen Seele aufgebrochen ist, vermögen weder die Götter noch die Menschen etwas gegen ihn. Orest ist nur das, was er vollbringt; er weiß, daß das Leben erst jenseits der Verzweiflung beginnt. Sein Verhalten ist konsequenteste Proklamation der vollen Handlungsfreiheit des Menschen. Alle anderen Gestalten Sartres, obwohl der Eindruck oft durch die Freude am gelungenen Theatercoup verwischt wird, sind, gleich ob es sich um Männer oder Frauen handelt und in welcher Lebenslage sie sich befinden mögen, immer nur wieder Brechungen dieses hier an Orest dargelegten Lebensgefühls. Selbst in der als „Geschlossene Gesellschaft" vorgestellten Hölle verhalten sich seine Menschen nicht anders als im Leben und die Qual der Hölle besteht eben darin, daß das Leben der Hölle sich in nichts von dem auf der Erde unterscheidet, d. h. die Kindesmörderin Estelle würde wieder ihr Kind ermorden, und die Lesbierin Inés würde wieder ihrer unglücklichen Veranlagung leben.

Ich habe bei meiner Darstellung bewußt bisher das Wort Existenzialismus vermieden, da dieses Wort, wenn man sich die großartigen Denkgebilde eines Heidegger und Jaspers vergegenwärtigt, nur Verwirrung stiftet. Festgehalten sei nur, die Menschen Sartres leben ohne Bindung, weder religiös noch moralisch, auf sich selbst geworfen, jenseits der Verzweiflung, ihre Freiheit allein im Handeln an sich selbst sehend.

Auch Camus leugnet Gott. Aber der gottlose Mensch befindet sich für Camus in einer absurden unmöglichen Situation, weil es den Tod gibt. Aber Camus nimmt diese Daseinsabsurdität nicht als Verhängnis, er ruft trotzdem in seinem Drama „Caligula" zum Kampf gegen den Despoten auf, auch wenn es immer wieder Despoten geben wird und im „Belagerungszustand", der Dramatisierung seines Romans „Die Pest", läßt er seinen Helden Diego die Notwendigkeit der Furchtlosigkeit vorleben. Dieser reicht, wie es ein Kritiker bildkräftig ausgesprochen hat, „dem Gespenst die Hand". Diego weiß, daß er nicht ändern kann, aber er versucht zu ändern. Im Gegensatz zu den Helden Sartres versuchen die Helden von Camus im „Belagerungszustand" und im „Caligula", trotz Einsicht und Absurdität, für das Gerechte und für die Gemeinschaft zu wirken.

Während Sartre und Camus ihre Gestalten in einer Welt ansiedeln, wie sie sie sehen, ist Anouilh mehr Theaterdichter als Denker, in dem Sinne, daß seine Dichtungen nicht Ausdruck eines bestimmten, fest umrissenen Weltbildes sind. Wohl teilte er den Skeptizismus und viele seiner Stücke sind von einer Poesie der Hoffnungslosigkeit erfüllt, so wie z. B. Eurydike, die Dirne, die zum ersten Mal Gott liebt, aber die Möglichkeiten einer reinen Vereinigung nur im Tode sieht. Aber er schuf auch seine Antigone. Sie ist bei Anouilh ein waches, kluges Mädchen von heute, nicht ohne Gefühle, aber ohne Illusionen. Sie fürchtet den Tod, aber sie weicht ihm nicht aus. Sie ist das schöne Vorbild, daß es immer Menschen geben muß, die gegenüber allem Opportunismus unbedingt bleiben

müssen. Kreon, ihr Widerpart, ist kein böser Tyrann, sondern ohne höhere Ideen regiert er allein nach den Gesetzen der praktischen Vernunft, das Regierungsgeschäft ist ihm eine ehrliche Arbeit, dem die Tat Antigones entgegensteht. Nur widerwillig, nachdem alle seine Überredungskünste gescheitert sind, läßt er Antigone töten und geht um fünf Uhr wie täglich zum Ministerrat. Das Leben geht weiter. Es ist nicht schön dieses Leben, aber so wie es ist, muß es wohl sein. In dieser Stimmung wird der Zuschauer entlassen.

Diese Antigone ist wohl eine der schönsten Gestalten, die im Nachkriegsdrama geschaffen wurden, und es ist bezeichnend, daß sie die Sehnsucht jeder jungen Schauspielerin von Helsinki bis Rom ist. Ihre Schwester ist Celia aus der „Coctail-Party", die gleich Antigone ihre Unbedingtheit mit dem Opfertod besiegelt. Die Antigone des skeptischen Franzosen Anouilh und die Celia des gläubigen Engländers Eliot, mögen Abgründe die Dichter weltanschaulich trennen, ihre Geschöpfe sind Schwestern, gespeist aus dem Lebensgefühl unserer Zeit, verschwistert im Tun, mögen die Gründe ihrer Handlungsweise auch verschieden sein. Es liegt etwas Versöhnliches in dieser Feststellung, unabhängig von der erfreulichen Tatsache der Existenz dieser Geschöpfe neben der großen Gruppe der Despoten, Anarchisten, der Verneiner und Verzweifelten. Die Reihe dieser Frauengestalten ließe sich um viele erweitern, ich denke an die Synge in „Der Bürge" von Claudel, an die Proëza im „Seidenen Schuh", auch die „Johanna auf dem Scheiterhaufen" von Honegger und die Blanche in der „Begnadeten Angst" von Bernanos, sie alle gehören hierher. Diese jungen Frauen und Mädchen, die fähig sind zu opfern, und die aus dem Unbedingten leben, sind in dem Tanz um den Sinn des Lebens im Angesicht des Todes fast die einzig lichten Gestalten. Es stimmt nachdenklich, daß die Unbedingtheit und Opferbereitschaft der Frau das positive Element im Nachkriegsdrama ist.

Ich nannte soeben die Namen Claudel und Bernanos und führte einige Frauengestalten aus ihren Werken an. Sie stehen stellvertretend für viele, deren Leben unter der Spannung der Überwindung zum Opfer steht. Die christlich-katholische Haltung dieser Dichter ist so eindeutig ausgeprägt, daß sich eine Darstellung erübrigt. Nur das Phänomen eines religiösen Dramas in unserer Zeit, das in der Geschichte des Dramas der Neuzeit keinen Vorläufer von dieser Aussagekraft hat, sei festgehalten.

Die dramatischen Werke Eliots sind Zeugnisse nicht nur eines der universalen Geister der europäischen Gegenwart, sondern seine Dramen sind, da sie alle erst nach seiner entscheidenden Wendung zum Katholizismus entstanden, Zeugnisse eines religiösen Dichters, dem es mit der inneren Erneuerung des Menschen von heute ernst ist. Ich denke an seine Schrift „Die Ideen einer christlichen Gesellschaft", die 1939 erschien und in der er versucht, eine Gesellschaftsform zu finden, die der christlichen Lehre adäquat ist. Seine Konversationsstücke, und das ist das Verblüffende, bringen seine ethisch-religiöse Absicht im maskierten Spiel des Geistes unter die Leute. Eliot erreicht damit verblüffende Wirkungen. In den funkelnden Dialogen seiner Gesellschaftsspiele

blitzen plötzlich die Fragen nach dem Ursprung und den Rätseln der menschlichen Seele auf. Konsequent läßt Eliot in allen seinen Werken, so wie Sir Raleigh in der „Coctail-Party", „den in der Hölle des Ich eingekerkerten Menschen" Heilung durch das Heil bereiten.

Sind Sartre, Claudel und Eliot dramatische Dichter in jenem hohen Sinn, daß an ihnen die armen, zerrütteten Menschen sich aufrichten, ihres Ursprungs und ihres Ziels gedenken können, so kann bei Lorca und Fry und Casona, Ugo Betti, Cocteau und Salacrou wohl von Theaterschriftstellern gesprochen werden, in denen das hier skizzierte Lebensgefühl seinen Ausdruck findet, aber diese Autoren setzen nicht, wie die Erstgenannten, eine Ordnung. Sie umfassen die Welt nicht mit Himmel und Hölle, wobei von sekundärer Bedeutung ist, ob sie diese anerkennen oder verneinen, sondern sie erschöpfen sich in einer Kritik an sozialen oder politischen Umständen und Verhältnissen, die dem Leben in seiner Totalität nicht gerecht wird. In dem Versuch, die Wirklichkeit zu bewältigen, in der Hoffnung, auf diesem Wege zu erhellen und zu deuten, verengt sich ihr Blickfeld. Sie bleiben im Naturalismus befangen und stoßen nicht durch die Wirklichkeit durch. Allen ihren Gestalten haftet etwas Kreatürliches an, ob es sich um Lorcas, Anouilhs, Salacrous oder Casonas Frauen und Männer handelt oder um die modernen amerikanischen Dramatiker, ob es um die Blanche in der „Endstation Sehnsucht" —, die Amanda in der „Glasmenagerie" oder den Lennie in „Menschen und Mäuse" geht, sie alle werden getrieben von ihren Leidenschaften, Sehnsüchten oder von krankhaften Trieben. Der Mensch beherrscht nicht die Dinge, er versucht auch gar nicht, sie zu beherrschen, sondern er ist willenlos Objekt dieser bitterbösen Welt, die seit ihrer Technisierung noch böser als nach dem Sündenfall geworden ist. Der Handlungsreisende Loman von Miller ist das Schulbeispiel für diese Art der Weltsicht und Menschendarstellung. An seinem Grab spricht sein alter Freund und Nachbar Charly: „Willy war Handlungsreisender. Und für einen Handlungsreisenden hat das Leben keinen festen Boden. Er ist ein Mann, der irgendwie in der Luft schwebt, der mit seinem Lächeln reist und mit seiner Bügelfalte. Und wenn sein Lachen nicht mehr erwidert wird, dann stürzt eine Welt ein." Und versöhnlich heißt es zum Schluß: „Ein Handlungsreisender muß träumen, das gehört zu seinem Beruf."

Dieses Porträt Millers ist mit erschütternder Wahrheitstreue gezeichnet. Sein Willy Loman steht als Beispiel für Millionen, und als Beispiel für die ganze amerikanische Dramatik, die die Tragik des kleinen Mannes, des Durchschnittsmenschen entdeckte.

Eine Stellung für sich nimmt Thornton Wilder ein. In seinen beiden Dichtungen für das Theater: „Wir sind noch einmal davongekommen" und der „Kleinen Stadt", zwei Stücke, die wohl über fast jede deutsche Bühne in den Nachkriegsjahren gingen, hat er den Glauben an den Menschen dadurch gefestigt, daß er zeigt, wie sich der Mensch trotz aller Katastrophen behaupten kann. Er sieht die Brüchigkeit der Welt, er weiß, daß sich Katastrophen, weil sie in der Natur des Menschen liegen, nicht vermeiden lassen, aber er ist der

Überzeugung, daß der Mensch sich aus ihnen wieder befreien kann. Seine Humanität schließt eine große Liebe zur Familie ein, eine sehr amerikanische Eigenschaft, aber bei Wilder ist diese Liebe zur Familie gleichzeitig ein Bekenntnis zur kleinsten Form der menschlichen Gemeinschaft.

„Genießen Sie Ihren Eiscreme, denken Sie dran, wir sind vor einem Jahr noch einmal davongekommen", ruft Sabina in „Wir sind noch einmal davongekommen" den Zuschauern entgegen. Wir müssen nur immer wieder von vorn anfangen, das ist das Resümee seiner Stücke, sowohl von der „Kleinen Stadt" wie von „Wir sind noch einmal davongekommen". Es ist, ich möchte sagen, eine pragmatische Sicht des Lebens, getragen von einer unendlich großen Liebe zum Menschen und insofern stellt Wilder als Apologet des Humanismus den Gegenpol dar zu Claudel und Sartre. Wenn ich erst jetzt die Dramatiker im deutschen Sprachraum erwähne, so deshalb, weil die entscheidenden Impulse der dramatischen Dichtung in der Nachkriegszeit im Ausland lagen. Einsam ist der Aufschrei der Verzweiflung und die bittere Anklage des jungen Beckmann in „Draußen vor der Tür" von Wolfgang Borchert verhallt. Es ist für die Situation des deutschen Dramas der Nachkriegszeit kennzeichnend, daß die erste Stellungnahme zur jüngsten Zeitgeschichte von deutschen Autoren erfolgte, die emigriert waren. Ich nenne in diesem Zusammenhang Werke, wie „Galileo Galilei", „Der gute Mensch von Sezuan" und „Mutter Courage" von Bert Brecht. „Des Teufels General" und „Gesang im Feuerofen" von Carl Zuckmayer, „Früchte des Nichts" und „Die Rassen" von Ferdinand Bruckner, „Von der Reise zurück, Dr. Wolters" und „Der Kassenarzt" von Hans José Rehfisch, und „Die Illegalen" und „Drei ehrenwerte Herren" von Günther Weisenborn.

In allerjüngster Zeit traten einige junge deutsche Autoren hervor, die Zeitprobleme aufgriffen, sie theatermäßig zubereiteten und wirksame Rollen schrieben. Ich nenne für viele hier:

Richard Hey mit „Thymian und Drachentod", Peter Hacks mit „Eröffnung des indischen Zeitalters", Wolfgang Hildesheimer mit „Der Drachenthron", Hans-Joachim Haecker mit „Nicht zu Hause und nicht auf der Straße" und „Danach haben sie die Mauer übertüncht", Stefan Barcava mit „Die Gefangenen", Matthias Braun mit „Die Frau des Generals", Ulrich Becher mit „Samba" und „Feuerwasser", Claus Hubalek mit „Der Hauptmann und sein Held".

Von diesen jungen Dramatikern sind Hey, Hildesheimer und Hacks in einem Zeitraum von vier Wochen in der vergangenen Spielzeit in München, Stuttgart und Düsseldorf an drei unserer ersten Schauspielbühnen zur Uraufführung gekommen. Es hat den Anschein, als ob die Jahre 1945 bis 1955 für den jungen deutschen Dramatiker jene Distanz zur Zeitgeschichte geschaffen haben, die für die dramatische Aussage notwendig ist. Hier werden Ansätze und Impulse sichtbar, die hoffen lassen, daß das Primat der ausländischen Autoren im heutigen Spielplan des deutschen Theaters langsam zurücktritt.

Unter den Dramatikern im deutschen Sprachraum nehmen die Schweizer Frisch und Dürrenmatt eine eigene Stellung ein. Sie versuchen mit bohrendem Intellekt den Standort des modernen Menschen festzustellen. Ob es bei Frisch

in der „Chinesischen Mauer" um das Problem von Macht und Schuld geht oder in seinem mutigen Schauspiel „Als der Krieg zu Ende war", das in dem von den Russen besetzten Berlin spielt, um die Frage, ob der Selbsterhaltungstrieb stärker sein darf als das moralische Gewissen, oder in seiner Komödie „Don Juan oder die Liebe zur Geometrie" um die Tragikomödie des modernen Intellektuellen, immer versucht Frisch in dem Bereich der Vernunft Fragen zu lösen.

Friedrich Dürrenmatt verfügt über die gleichen Eigenschaften, wie sein Landsmann Max Frisch. Seine Kühnheit der szenischen Imagination und seine intellektuellen Impulse führen seine Menschen in Grenzsituationen der Erkenntnis. Sein Wiedertäufer-Drama „Es steht geschrieben" ist ebenso wie seine Komödie „Romulus der Große" und seine letzte Komödie „Die Ehe des Herrn Mississippi" von einem ingrimmigen, entlarvenden Humor erfüllt. Noch sind seine Gestalten keine Menschen aus Fleisch und Blut, sondern Schemen für seine Ideen, die in der Art des Denkspielers Georg Kaiser miteinander konfrontiert werden. Dürrenmatt schafft in seinen dramatischen Werken keine Lebensräume, so daß auch seine Schemen keinen Ort zum Dasein haben. Er schenkt ihnen dafür Denkkategorien und enthüllt die Mechanik ihrer Vernichtung.

Lassen Sie mich noch mit einem Wort jenes Dichters gedenken, der zwar kein Dramatiker war, aber dessen Romane in den letzten Jahren zur Dramatisierung herausforderten, weil in ihnen die Situation des Menschen unter der Herrschaft der Angst vorausgesehen wurde. Ich meine das Phänomen Franz Kafka mit seinen Romanfragmenten „Der Prozeß" und „Das Schloß". Diese beiden großen Romanfragmente, die erst nach seinem Tode veröffentlicht wurden, gaben die Vorlage für zwei gleichnamige Bühnenwerke ab. Diese Szenerien wirken, als wenn sie heute entworfen wären. Sie sind eine geniale Vision der modernen Lebensangst, dem Kardinalthema der heute führenden literarischen Bewegung.

Ich erwähnte zu Beginn meiner Ausführungen die heute recht oft gestellte Frage: ob das deutsche Theater eine Stätte der Begegnung mit den geistigen Kräften der Zeit sein kann. Der Überblick, den ich hier zu geben versuchte und in dem ich mich oft mit Andeutungen begnügen mußte, zeigt, wie groß die Anzahl von Werken ist, deren Autoren aus dem Lebensgefühl unserer Zeit schöpfen. Die Situation der Zeit wird begriffen und mit letzter Konsequenz zu Ende gedacht.

So wie die Dramatiker der Nachkriegszeit die Welt sehen, bleiben dem Menschen drei Möglichkeiten der Existenz: zu glauben, zu verzweifeln oder „dem Gespenst die Hand zu reichen". Es liegt nicht in der Natur des Theaters, allgemein verbindliche Lösungen anzubieten, noch dazu in einer Zeit, in der wenige gemeinsame Wertvorstellungen vorhanden sind. Aber das Theater kann helfen, „unerbittlich zu Ende zu denken und ein unerbittliches Wir zu schaffen" und über das Provisorium der Halbwahrheiten, in echte Kommunikation zur Wahrheit zu treten. Das ist ein jahrtausendealtes, untilgbares Anliegen des Theaters.

„MEHR FEINDE ZU SCHLAGEN . . ."

Von Henry de Montherlant (Paris)

„Ich kam in Paris am 21. April 1896 zur Welt, indem ich meine Mutter tötete. Es war der Tag der Gründung Roms, unter dem Zeichen des Widders: der Widder und die Wölfin standen auf beiden Seiten meiner Wiege. Ich wurde zu Hause von einem Geistlichen als Hauslehrer unterrichtet und besuchte dann die Sainte=Croix=Schule von Neuilly. Fünfmal verbrachte ich meine Ferien in Spanien, wo ich mit den Rinderhirten lebte und den Stierkampf lernte. Mit 15 Jahren habe ich zwei und mit 17 Jahren drei Stiere getötet.

Im Kriege, als Stabsschreiber in der Etappe, machte ich ein Gesuch um Versetzung in ein Infanterieregiment an der Front und kam zum 360. R. I. Verwundet, wurde ich erneut in der Etappe der amerikanischen Armee verwendet, und mein neuerliches Gesuch um Verwendung an der Front wurde durch den Waffenstillstand gegenstandslos.

Nach meiner Rückkehr wurde ich Generalsekretär der Gedenkstätte von Douaumont, um den Krieg mit dem Frieden zu verbinden.

Ende 1920 veröffentlichte ich ‚La Relève du matin'.

Ich habe Sport getrieben, um die physische Zerrüttung, mit der ich aus dem Kriege zurückgekehrt war, zu überwinden, die so groß war, daß man mir die sieben Granatsplitter nicht entfernen konnte, die ich heute noch in mir habe. Ich habe Fußball gespielt und bin gelaufen, bis es mir im Sommer 1923 gelang, 100 Meter in 11,8 Sekunden zurückzulegen.

1923 veröffentlichte ich ‚Le Songe' und 1924 meine erste ‚Olympique': ‚Le Paradis à l'ombre des epées' (Das Paradies im Schatten der Schwerter).

Im Juni gab ich meine zweite ‚Olympique' heraus und in London die englische Übersetzung des ‚Paradies', die ich selbst gemacht habe.

Im Herbst veröffentlichte ich eine ‚Oraison funèbre pour les morts de Verdun' (Leichenrede für die Toten von Verdun).

Das Jahr 1925 verbrachte ich in Italien, besonders in Rom. Bei meiner Rückkehr gab ich einen abgeschlossenen Band Liebesgedichte ‚Pourpre' (Purpur) heraus und ein Buch mit Meditationen über den Katholizismus, das mit dem ‚Imprimatur' erscheinen wird.

Ich werde eine große lyrische Szene veröffentlichen, in der die Gedanken meines dritten Lebensjahrzehnts zusammengefaßt sind und die zu einem Stück geschrieben wurde, in der Zeit nach dem Tode Barrès.

Ich werde dafür Sorge tragen, daß meine Werke in einer schönen Ausgabe,

die meiner würdig ist, herauskommen und einige von ihnen mit etwa 60 Zeichnungen — Akte, anatomische Darstellungen von Menschen, Pferden und Widdern, die ich in meiner Jugend gemacht habe — illustrieren.

Ich werde nach Spanien zurückkehren und Stiere töten, damit diese Übung, die ich mir selbst auferlege, mich zwingt, bis dahin in gutem physischen Zustand zu sein. Ich werde dann etwas über dreißig Jahre alt sein.

Was ich später tun werde, darüber werde ich mir noch Gedanken machen. Alles Pläne, die ich sehr wohl umstoßen kann, wenn Gelegenheit oder Inspiration mir günstig erscheinen.

Ich habe gehandelt und werde handeln unter der Devise meiner Familie: ‚Plus d'ennemis à combattre. Plus de gloire à conquérir', und unter ihrem Wappen: ein einzelner brennender Festungsturm und dahinter zwei gekreuzte Schwerter."

(Aus: „Almanach des Lettres Françaises et Etrangères", geleitet Léon Treich, 1924.)

HENRY DE MONTHERLANT

Von Robert d'Harcourt (Paris)

Man kann die zwei stärksten Leidenschaften Montherlants schon in früher Jugend im Entstehen sehen: Spanien und die Stierkämpfe. Mit dreizehn Jahren, als er seine Ferien in Fontarabia verbringt, träumt er davon, später Torero zu werden. Mit vierzehn Jahren, während eines Sommeraufenthaltes in Spanien, übt er sich in Burgos, junge Stiere zu töten. 1925 wird er bei einem Kampf in der Arena ernstlich verwundet.

In Spanien hat er sein seelisches Klima gefunden. Dieses leidenschaftdurchglühte Land, diese heiße und verbrannte Erde, alles was an Heftigkeiten und Übertreibungen in diesem Volke lebendig ist, entspricht seinem innersten Wesen. In „Les bestiaires" (1926), diesem „Sonnengedicht", wie er sein Buch selbst genannt hat, lehnt er Frankreich ab, weil es seinen Geschmack für das Schauspiel in der Arena nicht teilt. Frankreich stößt ihn als ein schlaffes und laues Land ab; er erklärt sich für Andalusien. Von weit her hat er allerdings spanische Ahnen, doch was hier spricht, ist kein Blutserbe: seine Liebe zu Spanien ist geistiger Natur und durch Maurice Barrès bestimmt.

Welches sind nun die Werke, die seine Entwicklungsjahre am stärksten beeinflussen? Es sind Werke der Gewalt, der heftigen Farben, der Maßlosigkeit. Als Schüler begeistert er sich für „Quo vadis?" von Sienkiewicz, für die Orgien und blutüberströmten Arenen des heidnischen Rom. In dieser Zeit träumt er davon, einen großen Roman über Nero zu schreiben. Später sind seine Meister Barrès, d'Annunzio, Pascal und Nietzsche. Es ist dies eine widerspruchsvolle Vereinigung von Namen, denen dennoch ein Zug gemeinsam ist: der Hochmut

und die Liebe zum Absoluten. Nur auf Gipfeln kann Montherlant atmen; die fade Luft der Ebene stößt ihn ab. Die Vorliebe, die ihn zu den größten Vertretern der Wollust führt, bringt ihn auch zu den großen Verzichtenden. Er liebt d'Annunzio und begeistert sich für die Jansenisten von Port Royal. Mit fünfundvierzig Jahren schreibt er ein Drama „Port Royal".

Der Krieg von 1914, an dem Montherlant als Freiwilliger teilnahm und in dem er verwundet wurde, stellt einen entscheidenden Einschnitt in seinem Leben und seinem Talent dar. Wir zeichneten den Montherlant, den wir kennen; den Mann von Härte und Genie. Ein großartiger Schriftsteller, einer der größten unserer Sprache durch den Glanz, die Bewegung, die Gewalt im Gebrauch seiner Mittel, doch auch der Mann des Hochmuts und der Verachtung. Dieser Hochmut prägt sich aus in seiner Haltung gegenüber dem Christentum. In „Mors et vita" (Leben und Tod, 1932), das nach einer schweren, in Afrika zugezogenen Krankheit (Typhus mit Lungenstauung) entstand, die ihn an den Rand des Grabes brachte, spricht er seine Verachtung der christlichen Glaubenshilfen aus. Er lehnt ab, was er die „Hilfe von jenseits des Grabes" nennt.

Dieser Ton der Herausforderung und Verachtung läßt in uns einen gewissen Zweifel an der Glaubwürdigkeit dieses schneidenden Antichristentums entstehen. Der Ausdruck Antichrist wäre übrigens durchaus nicht angebracht. In Wahrheit verlangt Montherlant vom Christen eine derart vollkommene Haltung, daß ihm das Christentum seiner Zeitgenossen als lächerlich erscheinen muß. Wir verdanken ihm diesen ernsten und sehr richtigen Satz, aus dessen Befolgung viele der heutigen Christen Nutzen ziehen könnten: „Das Christentum vereinfacht dem, der es in seiner Tiefe erlebt, in wunderbarer Weise die Existenz; lebt man es nur halb, so macht es sie schwierig" (Service inutile 1935).

Auf religiösem wie auf anderem Gebiet wird Montherlant von seinem Temperament zu den Extremen getragen; er glüht entweder oder ist eisig; die gemäßigten Zonen sind nicht für ihn geschaffen. Aus Instinkt verlangt er vom Christen eine vollkommene Entsagung und ist erstaunt, bei so sehr vielen Christen, deren Leben ein andauernder Widerspruch mit der Lehre ist, die sie für sich in Anspruch nehmen, eine so schamlose Strenge gegenüber jenen ihrer Brüder auf Erden zu finden, die ihre Anschauungen nicht teilen. Er verlangt das Absolute, und sein Blick trifft nur laue Mittelmäßigkeit. Vor dem Christen, der ganz brav sein Heil zu erwerben trachtet und gleichzeitig seine kleinen irdischen Bequemlichkeiten behutsam ausnutzt, vor diesem „konfortablen" Christen hat er Abscheu. Wir finden bei ihm einen sehr tiefen Sinn für die Askese und die Vollkommenheit, die sie dem Menschen zu verschaffen vermag. Sehr richtig hat ein Kritiker geschrieben: „Montherlant lobt den Nicht-Besitz der Güter (den Verzicht auf das Haben) und den Besitz seiner selbst (die Suche nach dem Sein)."

Er verwirft die kleinen Feigheiten der Christlichkeit der „Leute von Welt", will aber nicht darunter verstanden wissen, daß man aus seinem Leben den Anteil der Lust ausmerzen soll. Er lehnt das Bequeme ab, will aber die Lust bewahren. Ein Kritiker nannte ihn einen „sinnlichen Jansenisten". In Wirklichkeit

möchte er die unmögliche Synthese von Askese und Fleischlichkeit. Seinen Helden hat er uns vorgestellt: der Mann, der gleichzeitig St. Vinzent von Paula und Casanova wäre. „Sicherlich", schreibt er, „wer das sein könnte, würde seinem Schöpfer Ehre machen: er wäre ein schönes Exemplar menschlicher Gattung." Sein Ideal ist das Wesen, das gleichzeitig und bis zum äußersten Extrem alle seine Möglichkeiten ausbildet — dieses Wort Möglichkeiten im Sinne jener italienischen „Virtù" des 16. Jahrhunderts verstanden. Man könnte eine Studie mit dem Titel schreiben: „Montherlant, der Renaissancemensch."

Eines der grundsätzlichen Leitmotive im Montherlantschen Werk ist die Verachtung der Schwäche und der Waffen der Schwäche. Die Verachtung der Frau, ihrer flehenden Sanftmut, ihrer verlangend ausgestreckten Arme. Der Abscheu vor den Kunstgriffen, die sie ins Werk setzt, um den Mann an sich zu ketten. (Tränen der Verlassenheit, Lächeln und Seufzer der Koketterie.) Er verachtet und verabscheut die Frau am meisten im Hinblick auf jene Listen der gefühlvollen oder sinnlichen Strategie und des Lockspiels. Er erträgt sie nur, wenn sie zurückgeführt ist auf die einfache Rolle des sanften Haustierchens, das man streichelt; nur, wenn sie sich allein dem Dienst der Sinne unterwirft. Seine Urteile über die verliebte Frau sind eine Hinrichtung. Er nimmt für sich das Wort des Sokrates in Anspruch: „Die Liebe einer Frau ist mehr zu fürchten als die Liebe eines Mannes." Der Zyklus „Jeunes filles" ist die heftigste und stellenweise ungeheuerlichste Anklagerede, die jemals gegen die Frau gerichtet worden ist: „Die Frau ist geschaffen für einen Mann, der Mann ist geschaffen für das Leben und besonders für alle Frauen. Die Frau ist dafür geschaffen, da zu sein und bezwungen zu werden; der Mann ist geschaffen, zu unternehmen und sich zu lösen . . . Der Mann kann für die Frau fast nur Begierde haben, was die Frau zu Boden schlägt. Die Frau kann für den Mann fast nur Zärtlichkeit haben, was den Mann zu Boden schlägt. Die Wut des Mannes tritt als Gewalt zutage; die Wut der Frau tritt als Dummheit zutage."

Er sieht in der Frau und ihrer Welt eine ungeheure, nur auf Verkleinerung und Entartung bedachte Macht; sein gesamtes Werk ist ein einziger Gesang zum Ruhme des „Männerordens".

Dieser Charakterzug ist von Anfang an vorhanden. „In der Welt, in der ich erzogen wurde", schreibt er von seinen Kindheitsjahren, „waren die Männer ohne Mitleid für die Frauen". An anderer Stelle spielt er auf die schwere Krankheit seiner Mutter an, die eine Folge seiner Geburt war, und sagt: „Durch meine Geburt tötete ich meine Mutter". Wir finden alle diese Worte in den Titeln seiner Werke wieder: Ein Band der Serie „Jeunes filles" nennt sich „Mitleid mit den Frauen". Und der Untertitel von „La Reine morte" lautet: Wie man Frauen tötet.

COLLECTION AUGUSTE RONDEL

Von André Veinstein (Paris)

Die erste französische Theaterbibliothek, die Sammlung Auguste Rondel, trägt den Namen ihres Begründers und Förderers, eines Marseiller Bankiers und großen Theaterliebhabers. A. Rondel stellte, von 1895 bis 1934, dem Jahre seines Todes, ohne finanzielle Hilfe und mit Unterstützung eines nur kleinen Personals diese Sammlung auf, die ungefähr 300.000 Titel zählt. Er schenkte sie 1920 dem Staate und behielt die Direktion. Seine Mitarbeiterin, Frau Horn-Monval, übernahm die Direktion der Sammlung ab 1934 mit gleicher Wirksamkeit. Zuerst in den Nebenlokalitäten der Comédie Française untergebracht, wurde die Sammlung später in die Bibliothek des Arsenals gebracht, die zweite Bibliothek Frankreichs, auf Literatur, Geschichte und Theater spezialisiert, deren eigene das Theater betreffende Sammlungen ungefähr 150.000 Titel betragen.

Der Platz, den die Sammlung Auguste Rondel unter den französischen Theaterbibliotheken einnimmt und die besonderen Merkmale, die ihren Wert ausmachen, ergeben sich aus:

a) der Zahl der Werke und der Stücke, die sie enthält;

b) ihrem bibliothekarischen und dokumentarischen Wert;

c) dem methodischen Charakter der angenommenen Klassifikation nach den Funktionen der unterschiedlichen Aspekte der Theaterkunst und den modernen Erfordernissen bezüglich der Dokumentation, betreffend:

1. das Theater aller Epochen,
2. das französische Theater, aber auch das ausländische Theater,
3. das Theater unter seinen unterschiedlichen Aspekten (Stücke und Aufführungen),
4. das Theater, aber auch alle anderen Künste der Darstellung, enthaltend: Dokumente und Studien, die es erlauben, alle Fragen der verschiedensten Forschungsgebiete zu beantworten: der Geschichte, der Kritik, der Ästhetik, der Psychologie, der Soziologie, der Pädagogik usw.

GEDRUCKTES

Sprech-Theater

Frankreich

Die französischen dramatischen Texte vom Mittelalter an sind nach Epochen geordnet, und innerhalb jeder Epoche nach den Namen der Autoren. Nebeneinandergestellt finden sich die verschiedenen Ausgaben des gleichen Werkes, die Übersetzungen, die Bearbeitungen, die Studien, Bücher, Programme, Presseauszüge, die die Autoren und ihre Aufführungen, ihre Bearbeitungen und Übersetzungen in Fremdsprachen betreffen.

Eine Unterabteilung ist den Werken gewidmet, die dem Repertoire des Provinztheaters in Dialekt- und in Schriftfranzösisch angehören, und eine andere Unter-

abteilung ist dem Repertoire des Freilufttheaters, des Jesuitentheaters, des Amateur=theaters, des Salontheaters, des Schultheaters sowie dem Monolog gewidmet; eine andere ist noch der Music=Hall und den Kleinkunstbühnen gewidmet und enthält Sketche.

Ausland

Die an dramatischen Texten reichsten Auslandsabteilungen sind die des deutschen, englischen, italienischen, spanischen und skandinavischen Theaters.

Musikalisches Theater

Neben eine allgemeine, der Musik und der Gesangskunst gewidmete Abteilung, sind nach gleicher Methode, wie sie für das Sprechtheater angewendet wurde, Text=bücher, kritische Studien über die Werke und ihre Aufführungen, die Autoren und ihre Darsteller, gruppiert. Diese Materialien sind in folgende Unterabteilungen ein=geteilt: Oper, Commedia dell'Arte, Théâtre de la Foire, Théâtre de Monsieur und Théâtre de l'Opéra=Comique.

Die Ballette sind in einer besonderen Abteilung untergebracht (s. unten).

Szenische Gestaltung

Eine bedeutende Sonderabteilung ist der Regie und den Regisseuren gewidmet, der Beleuchtung, der Maschinerie, dem Bühnenbild, den Kostümen; sie enthält Werke und Dokumentationen sowohl Frankreich als auch das Ausland betreffend. Die Abteilung der Provinztheater und die Unterabteilung der Freilichtbühnen bringen wichtige Informationsergänzungen über bildende Künstler, Panoramen und Dioramen, Ausstellungen, Bibliotheken und Theatermuseen.

Die Werke und Dokumente über die Heranbildung der Schauspieler, die Kunst und das Leben der Schauspieler und die Schauspielerbiographien bilden ein sehr reichhaltiges Material.

Die Theater und ihre Geschichte

Eine Serie von Monographien, vom Hôtel de Bourgogne bis zu den Theatern der Avantgarde des XX. Jahrhunderts, enthalten Materialien von großem dokumen=tarischen Wert über die Theater von Paris, ihre Architektur, ihre Geschichte, ihr Repertoire.

Literaturgeschichte, Theatergeschichte, Kritik

So wie bezüglich des Schauspiels die Verbindungen des Theaters mit der bildenden Kunst eine dokumentarische Grundlage haben, so geht der Theatergeschichte und der Kritik eine Grundlage von Arbeiten der Literaturgeschichte voraus. Werke und Artikelsammlungen, die die Entwicklung der Theatergeschichte zeigen und Werke und allgemeine Studien sowie veröffentlichte oder in spezielle Sammlungen gebun=dene Feuilletons finden sich neben zahlreichen dokumentarischen Materialien, nach ihrem Inhalt in Kritik oder Ästhetik eingeordnet.

Zeitschriften

Die Sammlung umfaßt einen ganzen Saal, der den Zeitschriften des französischen und des ausländischen Theaters reserviert ist, und davon insgesamt mehr als 550 Serien besitzt, vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.

Spezialformen der Schauspielkunst

Ein besonderer Platz gilt:

1. Der Abteilung Feste des Hofes (Zeremonien, öffentliche Feste, Feuerwerke, Einzüge und Aufführungen des Hofes), wo sich für Frankreich, Italien, Deutschland, Österreich, Spanien mehr als 6.500 Bände aufgestellt finden.

Wir notieren im Vorübergehen eine neue, im Werden befindliche Unterabteilung: die der Vorstellung des Klanges und Lichtes.

2. Der Abteilung des Kinos, besonders reich an gedruckten Dokumentationen aller Art, betreffend die ersten 30 Jahre seiner Geschichte, sowie an Zeitschriften, die sich auf die gleiche Epoche beziehen. Wir kündigen wichtige Unterabteilungen an, die Filme, die Hersteller und die Schauspieler ebenso wie die Kritik betreffend.

3. Tanz und Ballett. Eine Abteilung und mehrere Unterabteilungen sind den Studien über den Tanz und das Ballett in Frankreich und im Ausland gewidmet (Technik, Biographien von Tänzern und Ballettmeistern, Bücher).

Über das russische Ballett sind besonders zahlreiche Dokumente vorhanden.

4. Allgemeine Studien, biographische und kritische Dokumente aus Zeitschriften, die Werke und die Künstler betreffend, stellen auch wichtiges Material zusammen für das Marionettentheater, den Zirkus, die Music-Hall, das Chanson und die Mimik und Pantomimik. Die Abteilung des Radio-Fernsehens ist in voller Entwicklung und wird aus der Sammlung Rondel die einzige große Bibliothek machen, die auf diese beiden modernen Ausdrucksmittel spezialisiert ist.

MANUSKRIPTE UND AUTOGRAPHEN

Die verschiedenen Abteilungen und Unterabteilungen, von denen soeben ein kurzer Auszug gegeben wurde, stellen dieselben Einteilungen auch für die Manuskripte und Autographen dar (dramatische Werke, Korrespondenzen, Notizen usw., die nur zum Teil inventarisiert sind).

IKONOGRAPHIE

Das gleiche gilt für die Abteilung der Ikonographie, die besonders reich an Autoren- und Schauspielerporträts ist, an Kostümzeichnungen und -skizzen, an Zeichnungen und Photographien von Gebäuden und Sälen, und die besonders Stiche, Photographien, Plakate, im ganzen noch nicht geordnet, enthält.

Vergrößerung — Die Sammlung Rondel und das Gegenwartstheater

Seit dem Tode ihres Gründers im Jahre 1934 hat die Sammlung aufgehört, sich durch Ankäufe von Büchern und Dokumenten zu vergrößern. Die Ankäufe werden von der Bibliothek des Arsenals auf eigene Rechnung durchgeführt. Die Sammlung wird ständig größer und kostbarer und bewahrt durch die Berücksichtigung des aktuellen Gegenwartstheaters bei den Neuerwerbungen die enge Verbundenheit mit dem lebendigen Theater, die ihr Gründer immer herzustellen bestrebt war. Dies geschieht:

1. Durch Spenden (Bücher und Dokumente aller Art), von denen einige von solcher Wichtigkeit sind, daß sie in Form unabhängiger Sammlungen verblieben sind. Wir zitieren: die Fonds: Autant-Lara (Dokumente und Texte des Laboratoriums Kunst und Aktion); Farina (Arbeiten und Korrespondenz über die Kunst des Mimen); Saint-Georges de Bouhélier (Texte, Manuskripte, Korrespondenz); de Porto-Riche (Manuskripte, Korrespondenz); Jean-Jacques Olivier (Bücher über Theatergeschichte); Gaston Baty (Regiebücher, Originalskizzen von Bühnenbildern und Kostümen); André Antoine (Korrespondenz, Manuskripte) usw.

2. Durch die Sendung aller Journale und Wochenschriften des Dépôt légal, die dazu dienen, um Ausschnittakten über alle Werke, Persönlichkeiten, Themen des Theaters, des Kinos, der Schauspielkunst anzulegen.

3. Durch das Aufnehmen aller gedruckten und vervielfältigten Dokumente, Photographien, Programme, Plakate aus allen wichtigen Theatern in Paris und den dramatischen Zentren der Provinz mittels „Boîtes à Documents", die in jedem Theater dauernd aufgestellt werden.

Die vorangehenden Angaben lassen erkennen, daß die Sammlung Rondel, der große französische Studien- und Dokumentationsfonds, in der Lage ist, ebenso die unmittelbarsten Erfordernisse der Künstler und Kritiker zu befriedigen, wie auch die ehrgeizigsten Anforderungen der Gelehrten aller Länder.

(Übertragen von H. Bramberger.)

„EUROPÄISCHE THEATERAUSSTELLUNG 1955"

Von Heinz Kindermann (Wien)

In all den Hunderten von ausführlichen Berichten, die über die „Europäische Theaterausstellung 1955" in der Fach- und Tagespresse fast der ganzen Welt erschienen, kehren — wie verschieden auch sonst die Gesichtspunkte seien — drei wesentliche Kriterien immer wieder, die dieser Ausstellung zuerkannt werden: sie sei wahrhaft europäisch im Sinne eines Sichtbarmachens der europäischen Gemeinsamkeit über Jahrtausende hinweg gewesen; sie habe ihre Objekte in einer völlig neuen Art der Anordnung geboten, aus der das aktive Zusammenspiel der Kräfte über Grenzen und Zeiten hinweg aufs eindringlichste zu den Besuchern gesprochen habe; und sie sei die bisher umfassendste Theaterausstellung gewesen, der deshalb — wie einer der Kritiker meint — das Ehrenprädikat der „unerschöpflichen" zugebilligt werden sollte, weil jeder neue Gang durch die 37 Säle wieder viele bisher noch übersehene Entdeckungen ermöglichte. Es habe sich um ein „Weltereignis" der Theaterwissenschaft gehandelt, zugleich damit aber um den Beweis, daß diese junge Disziplin heute ihre älteren Schwestern eingeholt habe; um den Beweis aber auch, daß sie der Erforschung der theatralischen Vergangenheit mit der gleichen Intensität diene wie dem Theater der Gegenwart und seiner völkerverbindenden Aufgabe. Nicht zuletzt aber wurde immer wieder die deutlich erkennbare Einheitlichkeit in der wissenschaftlichen Gliederung und Gesamtkomposition der „Europäischen Theaterausstellung 1955" unterstrichen.

Wenn diese Kennzeichnungen zutreffen und wenn es gelang, die „Europäische Theaterausstellung 1955" an würdiger Stelle einzugliedern in die weithin sichtbaren Festlichkeiten, die anläßlich der Wiedereröffnung des Burgtheaters und der Wiener Staatsoper stattfanden, dann liegt das zum Teil auch an der glückhaften Allgemeinsituation, in der dieses schwierige Unternehmen vor sich gehen konnte. Der Abschluß des österreichischen Staatsvertrages, der von allen Seiten als Zeichen des guten Willens zur Zusammenarbeit anerkannt wurde, erleichterte die Bereitschaft, mit der alle die beteiligten 24 Länder Europas ihre kostbarsten theatergeschichtlichen Objekte zur Verfügung stellten. Es war ein Augenblick der „offenen Tür", in dem diese Ausstellung vorbereitet und veranstaltet wurde. Die Großzügigkeit, mit der die Institutionen

all dieser Staaten: Belgien, Bulgarien, Dänemark, Deutschland (West und Ost), England, Finnland, Frankreich, Griechenland, Holland, Italien, Island, Jugoslawien, Norwegen, Österreich, Polen, Portugal, Rumänien, Rußland, Schweden, Schweiz, Spanien, Tschechoslowakei und Türkei beim Gelingen der Theaterausstellung mithalfen, wird durch diese Feststellung vom glückhaften Augenblick eines europäischen Zusammenhangswillens gewiß nicht geschmälert.

In den zwölf Wochen, in denen die „Europäische Theaterausstellung" vom 20. September bis zum 11. Dezember 1955 im Wiener Künstlerhaus zugänglich war, stellten sich rund 50.000 Besucher ein, darunter zahlreiche führende Theaterwissenschafter, Theaterpraktiker, Bühnenkünstler und Theaterstudenten aus 34 Ländern Europas, Amerikas und Asiens, die oft eigens weither fuhren, nur um tagelang, in manchen Fällen auch wochenlang, die Theaterausstellung zu studieren. Daß dabei nicht nur die Theaterhistoriker sich einfanden, sondern gemeinsam mit ihnen auch zahllose Theaterleiter, Regisseure, Schauspieler und Bühnenbildner aus vielen Teilen der Erde, zeigt, daß die einstige Kluft zwischen Theater und Theaterwissenschaft längst überbrückt ist und daß Taten wie diese Ausstellung helfen, die Zusammenarbeit zwischen beiden Bereichen zu fördern und für die Zukunft zu sichern. Schon zur Eröffnung der Ausstellung waren Theaterwissenschafter aus 14 Nationen erschienen. Und an ihrem Abschluß standen die eigens wegen dieser Ausstellung nach Wien verlegten Beratungen der in Gründung begriffenen „Féderation internationale pour la recherche théâtrale", bei denen neuerlich Repräsentanten von 9 Nationen erschienen, die insgesamt 25 Nationen der Welt zu vertreten hatten. Diese Tatsachen stehen nur stellvertretend für zahllose andere, die die weltweite Wirkung dieser Ausstellung charakterisieren. Daß dabei die Jugend vieler Länder nicht fehlte, die meist in ganzen Gruppen von Studierenden der Theaterwissenschaft oder von Schauspielschülern — und nicht nur von europäischen — erschien, gibt die Gewähr, daß diese Wirkung nicht allein auf die Generation der heute in Amt und Würden Befindlichen begrenzt bleiben wird.

Der „wahrhaft europäische Geist" dieser Ausstellung, der, wie zuvor angeführt, immer wieder anerkannt wurde, kam dadurch zustande, daß wir uns zum Ziel setzten, nicht nur das Nebeneinander, sondern in erster Linie das Miteinander aller theatralischen Bemühungen auf unserem alten Kontinent zu veranschaulichen. Wir wollten das ununterbrochene wechselseitige Geben und Nehmen der Völker im Bereich des zweitausendjährigen Bühnenlebens greifbar nahebringen.

Noch ein anderes lag uns von Anbeginn am Herzen: es sollten dabei alle Faktoren der theatralischen Leistung, die Schauspieler und die Bühnenbildner, die Dramaturgen und die Regisseure, die Dramatiker und die Komponisten, aber auch die Bühnentechniker und die Bühnenorganisatoren, ja auch das Publikum, zu ihrem Rechte kommen. Wir wollten das vielstimmige Gemeinschaftswerk: Theater Epoche für Epoche in seinem Farbenreichtum, in seiner kulturellen Würde, in seiner freispielenden Kraft und in seiner mehrtausendjährigen Kulturkontinuität sichtbar machen.

Da viele der 24 beteiligten Länder in ihrer Freude am gemeinsamen europäischen Werk und im Bemühen, über alles Trennende der Tagespolitik hinweg das Völkerverbindende des Theaters herauszustellen, mehr an Objekten zur Verfügung stellten als wir erbeten hatten; und da es uns wichtig schien, neben dem Jahrtausendgang der theatralischen Leistung gerade auch ein Bild der heutigen Situation, des heutigen künstlerischen Profils in Verbindendem und Differierendem zu zeigen, hatten wir neben 34 ständigen Sälen auch 3 Wechselsäle eingerichtet, die wöchentlich ihren Bestand änderten. Die zwei „Säle der Völker" standen jede Woche einem anderen Volk für sein Gegenwartstheater zur Verfügung und der „Saal der Meister" bot jede Woche den Querschnitt durch das Lebenswerk eines oder zweier anderer europäischer Bühnen- und Kostümbildner. So wurde es möglich, gleichsam die Zahl der Räume des Künstlerhauses, die durch die Kunst der Architekten ohnedies schon auf 37 er-

höht worden war, auf 60 Räume zu erweitern. Es gab viele Besucher, die aus diesem Grunde Woche für Woche wiederkamen.

Insgesamt wurden 4.500 Objekte ausgestellt, von denen rund 700 aus der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, den Wiener Städtischen Sammlungen, dem Theaterwissenschaftlichen Institut der Wiener Universität und aus Sammlungen oder Theaterarchiven der österreichischen Bundesländer stammten, während 3.800 Objekte, darunter zahllose Rarissima, aus den 23 übrigen beteiligten Ländern nach Wien gekommen waren.

Der umfangreiche Katalog hält auf seinen 366 Textseiten und 64 Bildtafeln eine Fülle der Erscheinungen wenigstens vom Bibliographischen, vom Ikonographischen und von richtungweisenden Kennzeichnungen her fest. Gustave Cohen, der berühmte Theaterhistoriker der Sorbonne, hat diesen Katalog jüngst das bisher wichtigste Kompendium der europäischen Theatergeschichte genannt; und das Journal de Genêve meint, er sei ein überzeugendes und gewichtiges Dokument. Er ist tatsächlich eine Dokumentation, ein Nachschlagewerk, das heute schon in den Fach- und Universitätsbibliotheken Europas und Amerikas sehr begehrt ist, weil ja nur die wenigsten Fachinstitute für Theaterwissenschaft oder die in Betracht kommenden Museen, Bibliotheken und Archive über gedruckte Kataloge verfügen. Der Katalog der „Europäischen Theaterausstellung" zeigt aber, wo die einzelnen Objekte zu finden sind und gibt eine erste knappe Beschreibung von ihnen. Seine 64 Bilder erinnern überdies an gar manches der schönsten Objekte.

Es ist nicht leicht, in wenigen Strichen den optischen Eindruck der einzelnen Säle zu umreißen. Ich will es dennoch versuchen für diejenigen, die nicht nach Wien kommen konnten. Saal 1 war überschrieben: „Magie der Maske." Alpenländische, französische, polnische, ungarische, Schweizer und westdeutsche Masken aus dem „Urtheater Europas", pflanzengestaltige und tiergestaltige, Teufelsmasken aus Volksschauspielen, Prozessionsriesen, Lichterkappen, Hexenspielmasken und Perchten drangen da aus dem Helldunkel auf den Besucher ein, um ihm zu sagen, er betrete nun das Zauberland des Theaters, in dem ganz andere Wertmaßstäbe gelten als im wirklichen Leben.

Dann aber öffnete sich der von den Architekten großartig aufgegliederte Saal: „Antikes Theater in zwei Jahrtausenden". Hier erfuhr man zunächst, an Bildern, Rekonstruktionsmodellen, vor allem aber aus Objekten, die uns noch unmittelbar aus der Antike überliefert sind, wie im alten Griechenland und im alten Rom Theater gespielt wurde. Die Theaterräume wurden lebendig. Masken, Terrakotten, Statuetten, Ehrensessel, Vasen, darunter die großartige „Schauspielerscherbe" aus dem Würzburger Martin von Wagnermuseum, ließen hineinsehen in die Theaterkunst der Antike. Auch neueste Entdeckungen, wie die Dekorationsrekonstruktionen von H. Kenner, waren schon vertreten. In der Mitte des Raumes aber konnte man an einem bezeichnenden Vorwurf das Weiterleben der Antike auf dem zweitausendjährigen Theater Europas beobachten: Medea bei Euripides, bei Corneille, bei Grillparzer und bei Anouilh. Im anderen Teil des geräumigen Saales wurde nun Epoche für Epoche dieses Weiterpflegen des antiken Theaters von der Renaissance und vom Barock aus über die Versuche des 19. Jahrhunderts bis hin zur Gegenwart, bis hin zu den heutigen Freilichtaufführungen in Griechenland, aber auch bis zu all den zahlreichen Aufführungen antiker Dramen und antiker Vorwürfe auf den heutigen Bühnen Europas, an hunderterlei Dokumenten, Bühnenbildentwürfen, Szenenbildern, Masken und Requisiten gezeigt. Die Antike lebt! war der Eindruck, mit dem man diesen Saal verließ, in dem viele oft Stunden und Tage zubrachten. Denn etwa allein das Bühnenbild heutiger Aufführungen antiker Dramen war mit 30 Originalentwürfen aus 18 Ländern Europas vertreten.

Dann aber ging es in die beiden Säle: „Religiöses Theater vom Mittelalter bis zur Gegenwart." Unter rotem, kreuzförmigen Baldachin sprachen da die

Passionsreliefs von St. Stephan, geschnitzt vom selben Meister Rollinger, der im 15. Jahrhundert Jahrzehnte hindurch zugleich der Spielleiter der Passionsspiele von St. Stephan war, eine beredte Sprache. Und welche Kostbarkeiten aus allen Ecken und Enden Europas waren da sonst zusammengetragen, vom Wiener Osterspiel (1472), von der Handschrift des 25 Tage dauernden Passionsspiels von Valenciennes (1547) mit seinen großartigen Miniaturen, diesem wohl bedeutsamsten Schatz des religiös-mittelalterlichen Theaters in Frankreich, über die Frankfurter Dirigierrolle, die Pläne, Handschrift und das Rekonstruktionsmodell des Luzerner Weinmarktspiels zu all den Gemälden von Lorenzi di Bicci, von Cranach, von Görtschacher, vom Meister von Heiligenkreuz zu Dürers „Kleiner Passion", die auf niederländische Passionsspiele zurückgeht und von da zu all den übrigen Zeugnissen religiöser Spiele in Italien, Holland, Spanien und vielen anderen Ländern. Wie man sie im 16. und 17. Jahrhundert weiterpflegte, wurde ebenso sichtbar wie vor allem auch das religiöse Spiel unserer Tage, das wieder aufs lebendigste mit Szenenbildern, Bühnenbildern und Kostümfigurinen aus 12 verschiedenen Ländern vertreten war.

Sodann trat man in den Saal: „Renaissancetheater". Dort wurde man von einem wandgroßen, in leuchtenden Farben gehaltenen flämischen Gobelin mit einer Fackeltanzszene aus einem Intermedium der Renaissancezeit begrüßt. Hier war das Modell des Teatro Olimpico, des uns noch wundervoll erhaltenen Renaissancetheaters zu Vicenza, umrahmt von Großphotos mit Aufnahmen von heutigen Aufführungen in diesem Theater, zu sehen. Dort lagen in hohen, hell erleuchteten Vitrinen die Bilderzeugnisse des Renaissancetheaters aus Deutschland, Österreich, Holland, Frankreich, Spanien, der Schweiz und Italien auf. Gegenüber aber strahlte dem Besucher das Vollendetste entgegen, was England aus diesem Zeitraum besitzt: die hinreißend schönen Kostümfigurinen von Buontalenti und seine Bühnenbildentwürfe. Daneben all die Pracht der Originalentwürfe von Archimboldo und — aus schwedischem Besitz — die von Primaticcio. Die festliche Welt Kaiser Maximilians wurde in diesem Raum ebenso lebendig wie die strengere Schweizerische von Pamphilus Gegenbach und seinen Zeitgenossen, die wegweisenden Taten Serlios und Vasaris waren ebenso zu beobachten wie die Wechselwirkung zwischen Terenz-Ausgaben und Theater, Celtes und Chelidonius kamen uns so nahe wie die Celestina. Am Übergang zum Barock aber lag, mit Ehrfurcht betrachtet, aus der Madrider Nationalbibliothek hergekommen, die Handschrift eines Dramas von Lope de Vega.

Und nun stürmten an dem Besucher die Reichtümer der beiden Barocksäle vorbei. Es wäre müßig, sie zu beschreiben. Man brauchte viele Seiten dazu. Der Sieg der Kulisse wurde hier eindringlich gefeiert — und alles, was kostbar ist an europäischem Barocktheater, glänzte hier auf in Hunderten von Stichen (Bühnenbildern und Kostümen), Originalentwürfen, Modellen und Figurinen — eine überwältigende und überströmende Fülle dieser bisher mitreißendsten Theaterepoche Europas, alles zum erstenmal vergleichend nebeneinander aus allen Teilen Europas. Und ebenso lebendig erwies sich erst recht der darauffolgende, der Commedia dell' arte gewidmete Saal mit seinen Originalkostümen der komischen Personen, mit all seinen Masken und mit all den köstlichen Darstellungen der Commedia-Typen und Commedia-Szenen auf vielen Gemälden, in Porzellanfigurinen, Seidentapeten, alten Drucken. Und all dies auch weitergeführt zur Comédie Italienne mit den grandiosen Handzeichnungen von Gillot und einem erschütternden Rollenporträt von Debureau — aber auch weitergeführt bis zu den heutigen Aufführungen des Piccolo Teatro in Mailand. Als einer der bedeutendsten Theaterforscher der slawischen Welt durch diese Räume geführt wurde, blieb er fassungslos über diesen endlich einmal nebeneinander zu sehenden Reichtum stehen mit dem Ausruf: „Welch ein Märchen!" Es ging ihm wie vielen der Fachleute, von denen jeder ja nur einen Bruchteil im Original kennt, das andere lediglich aus Reproduktionen, und die nun endlich einmal in ihrem Leben die Möglichkeit hatten, all diese Schätze nicht nur im Nacheinander,

von Land zu Land reisend zu erleben, sondern in dem für die vergleichende Forschung so wichtigen dichten Nebeneinander.

Der Saal: Österreichisches Volkstheater schloß sich organisch an die Commedia an und führte die Entwicklung von Stranitzky über Raimund und Nestroy bis zu Girardi an zahlreichen Beispielen vor. Dann aber ging es eine Treppe in den Halbstock hinauf in den schönsten Raum der ganzen Ausstellung, der von Clemens Holzmeister mit kühnem Griff architektonisch bewältigt, von hoher weinroter und altgoldener Wandteppichen überdacht, dem Gegenüber der beiden großen Traditionstheater Europas: der Comédie Française und dem Burgtheater gewidmet war. Wenn ich andeute, daß die Comédie Française von Objekte zur Verfügung gestellt hatte, darunter eine ganze Galerie von Ölgemälden, die die Entwicklung des französischen Darstellungsstils von den Tagen Corneilles und Molières bis zum heutigen Tag versinnlichen, und daß für das Burgtheater ein gleiches getan wurde in diesem 24 Meter langen und 12 Meter breiten, 9 Meter hohen von venezianischen Lustern erleuchteten Saal; wenn ich berichte, daß dort auch in der Auswahl der heutigen Szenenbilder und Bühnenbildmodelle die Repräsentanz getroffen war, die dem Jahrhundertatem dieser beiden Kunstinstitute entsprach, dann sei, hoffe ich, wenigstens in leisen Umrissen die Atmosphäre dieses unvergeßlichen Eindruckes eingefangen.

Eine kleine Treppe hinab — und man stand im Bann des Englischen Theaters von der Shakespearezeit bis zum heutigen Tag. Ein überlebensgroßes Shakespearehaupt beherrschte den dunkelgrün und braungrau kommurierten Saal. Und da gab es außer den Dokumenten, Bildern und Rekonstruktionen zum Shakespearetheater im engeren Sinn auch — zum erstenmal auf dem Kontinent — eine ganze Reihe der Inigo Jones-Originalentwürfe; da breitete sich die Welt Garricks, die Keans, Kembles und Loutherbourgs aus. Die revolutionäre Tat von Gordon Craig wurde an Hand gar mancher Originale von ihm gezeigt, aber auch das englische Theater unserer Tage leuchtete da in der ganzen Fülle der Erscheinungen auf.

Nun betrat man den großen, in hellgrün und altgold gehaltenen Raum: „Deutsches Theater von der Aufklärung zum Expressionismus". Auch hier läßt sich nur andeuten. Denn von den Bild- und Druck- und Handschriftenzeugnissen der Neuberin und Ekhofs, aber auch des damaligen höfischen Theaters, führte hier der Weg zu Schröder und zum Mannheimer Nationaltheater, zu Iffland und zu Goethes Weimarer Nationaltheater, das mit unheimlich zermalten Originalbühnenbildentwürfen von Goethe selbst und mit Szenenbildern seiner Freunde vertreten war. Von dort wurde man zu Beuther und den Quaglios geleitet, zu den gewaltigen Szenenentwürfen von Fuentes, zu den Romantikern, aber erst recht dann zur Welt der Meininger, zum Theater der Makartzeit und schließlich zu ihren Antipoden, zu Brahm und Reinhardt samt all ihren Bühnenbildnern und Schauspielern, zu Dumont und Lindemann, zu Jessner und Pirchan sowie zu all den anderen führenden Bühnenleuten des Expressionismus. Aber auch die Frage, was von der Dramatik von Lessing bis zu Georg Kaiser und Hasenclever heute noch gespielt wird und wie es gespielt wird, wurde in diesem Saal beantwortet.

Dann kam man plötzlich in einen großen Saal mit ganz anderem Profil, in den Saal: Bühnentechnik, in dem unsere Spezialisten unter der Führung von Professor Unruh-Berlin mit vielen Bildern, Modellen und einer Anzahl sehr sorgfältig ausgewählter Bühnenmaschinerien das Wesen der heutigen Bühneneinrichtung demonstrierten. Vieles konnte da an einem Rundhorizont, am Modell des Bochumer Theaters und vielen anderen Objekten unmittelbar vorgeführt werden. Auch der gesamte Arbeitsprozeß von der Annahme eines Stückes bis zu seiner Aufführung wurde mit Hilfe großzügiger Veranschaulichungsmittel erläutert.

Dann wieder ging der allgemeine Entwicklungszug weiter. Da erwartete den Besucher der Raum, in dem das dänische und das finnische Theater einander

gegenübergestellt waren; dort ein Raum, in dem — besonders eindringlich — Vergangenheit, Gegenwart und europäische Verbundenheit des schwedischen Theaters gezeigt wurde. Ein Raum für das holländische Theater bot ebenso viele Kostbarkeiten wie überraschenderweise auch der für das polnische Theater, der vor allem für das 17. und 18. Jahrhundert Wichtiges vorzulegen hatte. Ein besonders großer Raum — und dennoch immer noch zu klein angesichts der mitgebrachten Materialien — stand der Entwicklung des russischen Theaters zur Verfügung, das da von den Anfängen des russischen Leibeigenentheaters bis zu der letzten Hamletinszenierung in Moskau und bis zu den heutigen Leistungen der russischen Oper und des russischen Balletts aufgerollt wurde.

Nun folgte der eine „Saal der Völker", der — wie schon gesagt — wöchentlich ausgewechselt wurde. In ihm begann es mit einer Woche: „Zwanzig Völker spielen Shakespeare." Dann kam eine Woche „Schweizer Theater der Gegenwart", eine Woche „Spanisches und portugiesisches Theater der Gegenwart", eine Woche „Englisches Theater im 20. Jahrhundert", eine Woche „Russisches Theater der Gegenwart", eine Woche „Deutsches Theater der Gegenwart" (nach Städten geordnet, wobei alle Städtetypen vertreten waren), eine Woche „Oper und Ballett der Gegenwart", eine Woche „Italienisches Theater unserer Tage", eine Woche „Rumänisches Theater vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart", eine Woche „Französisches Theater der Gegenwart" und zwei Wochen „Österreichisches Theater der Gegenwart".

Aus dem „Saal der Völker" trat man in einen sehr großen und von den Architekten eigenartig-werkstättenhaft eingerichteten Saal, der der „Europäischen Schauspielkunst der Gegenwart" gewidmet war. Eindrucksvolle Dekorationsstücke aus dem Burgtheaterfundus, darunter auch der noch erhaltene Vorhang des alten Burgtheaters am Michaelerplatz, gaben diesem Saal das Gepräge. Hier wurden nun vergleichend die Bühnenbildentwürfe, Bühnenbildmodelle, Rollen- und Szenenbilder nebeneinandergerückt von Molière-Aufführungen, Goldoni-Aufführungen, Schiller-Aufführungen, Faust-Aufführungen, Grillparzer-Aufführungen, Büchner-Aufführungen, Strindberg-Aufführungen, Tschechow-Aufführungen, Giraudoux-Aufführungen, Anouilh-Aufführungen, Lorca-Aufführungen und Christopher-Fry-Aufführungen in allen Teilen Europas. Zugleich aber beantwortete dieser Raum die Frage: Was wird bei den einzelnen Völkern Europas heute als typisches „Zeittheater" angesehen und in welcher Weise spielen die einzelnen europäischen Völker heute amerikanisches Theater?

Einer der beliebtesten Räume der Ausstellung war der Saal: „Entwicklung des europäischen Bühnenkostüms". Allein vor der hohen Wand mit den eigens für die Ausstellung von großen Künstlerinnen an Hand der Originalvorlagen hergestellten 100 Kostümpuppen, die zugleich mit den wichtigsten Bühnenkostümen von der griechischen Antike bis zum Biedermeier auch die zeittypischen Gebärden festhielten, blieben viele Besucher stundenlang stehen. Originalkostüme von Kainz, von der Wolter, von Adele Sandrock (noch aus der Burgtheaterzeit) umgrenzten den Raum, in dem sich überdies Kostümpuppen der Westberliner Städtischen Oper befanden.

Dann aber ging es wieder in einen Wechselraum, den „Saal der Meister". Dort galt die erste Woche dem bisherigen Lebenswerk von Teo Otto, die zweite der großen Kostümbildnerin Erni Kniepert und Otto Niedermoser, die dritte einigen der besten heutigen englischen Bühnenbildner (Shelving, Beaton, dazu Karikaturen von Searle), die vierte Woche war Fritz Judtmann gewidmet, die fünfte Caspar Neher und dem bedeutenden holländischen Bühnen- und Kostümbildner Wijdeveld, die sechste einigen der heutigen italienischen Bühnenbildner: Casarini, Prampolini, Cristini; die siebente Woche galt Clemens Holz-

meister, die achte Woche dem großen Franzosen Yves=Bonnat und Emil Pirchan, die neunte Woche war Stefan Hlawa und Gottfried Neumann=Spallart zugedacht, die zehnte Woche galt dem wichtigsten der heutigen Pariser Bühnenbildner: Wakhevitch, und in der elften und zwölften Woche wurden Bühnenbilder und Kostümfigurinen von Rudolf Schulz (Hannover) und von Elli Rolf (Wien) gezeigt.

Nach einem Saal: „Junges Theater", in dem nicht nur das Reinhardt=Seminar, sondern auch die heutigen Zimmer= und Kellertheater, aber auch wichtige Meisterklassen für Bühnenbildnerei und Länderbühnen vorgeführt wurden, betrat man — als letzten Raum zu ebener Erde — den zweiten „Saal der Völker". Hier wurde mehrere Wochen hindurch das wichtigste publikumsorganisatorische Werk Europas, das des Verbandes deutscher Volksbühnen, nahe gebracht. Dann wechselten hier ab: das norwegische, finnische und dänische Theater der Gegenwart das tschechoslowakische Theater, das bulgarische und das jugoslawische Theater.

Über die breite Marmortreppe hinauf — und schon umfing den Besucher mit einer Fülle der Bühnenbildmodelle und der Bühnenbildentwürfe das charakteristische Phänomen der Festspiele Europas. Der nächste Saal gab sodann Einblick in die große Vergangenheit und Gegenwart der Pariser Oper. Ein weiterer Saal — mit besonders schönen Objekten — galt der Florentiner Oper von heute, die so viele große italienische Maler als Bühnenbildner zu gewinnen weiß. Sodann aber betrat man den größten Saal des Obergeschosses. Er zeigte, umgrenzt von zwei hohen Säulen, ein denkwürdiges Vis=à=vis: Mailänder Scala und Wiener Oper — beide mit kostbarsten Ölgemälden, Großmodellen, Originalkostümen, Bühnenbildentwürfen, Rollenbildern, Partituren, Requisiten und vielen anderen Anschauungsmaterialien ausgestattet — ein imponierender Zug der Operngeschichte, dem viele Besucher nicht Stunden, sondern Tage widmeten.

Dann aber begann erst in zwei großen Sälen der allgemeine Entwicklungszug der europäischen Oper von Gluck und Händel bis zu Orff und Egk. Ganze vergleichende Entwicklungsreihen der Mozart= und der Wagner=Inszenierung waren da aufgebaut. Das Wertvollste an Partituren der europäischen Oper war ausgelegt. Vor allem aber sprach aus Gemälden, Originalentwürfen und Requisiten das Entwicklungsbild der einzelnen theatralischen Opernstadien, aber auch das heutige Opernleben Europas mit beredter Stimme. In engem Anschluß folgte ein besonders reizvoll ausgestatteter Saal: „Siegeszug der Operette" — von Offenbach bis zu Lehár und all ihren theatralischen Helfern. Auf dem langen, darauf folgenden Korridor waren die ganzen europäischen Bühnenorganisationen in graphischen Darstellungen und Bildern vertreten; dort lagen aber auch — vergleichend — die Theaterprogrammhefte aller Völker Europas aus.

Noch wurde man in einen Saal: „Puppentheater" geführt, der, gekrönt von Teschners „Goldenem Schrein" mit seinen bezaubernden javanischen Puppen, auch Marionetten aus vierzehn Staaten Europas und aus drei Jahrhunderten vorführte. Zum Abschluß der gesamten Ausstellung aber folgten noch zwei Säle: „Europäisches Ballett", die vom 18. Jahrhundert und von Fanny Elßler bis zum heutigen Tag führten. Das Ballett der Barockzeit war vorher schon in den Barocksälen gezeigt worden. Mit dem Bewußtsein, daß auch das Ballett in unserer Zeit seine vielfältige Weitergestaltung erfährt, wurden die Besucher entlassen.

Das von vielen fachmännischen Besuchern besonders hervorgehobene einheitliche Profil der Ausstellung kam nur dadurch zustande, daß der Stab der bestimmenden Mitarbeiter ganz eng gehalten wurde, ja im Grunde aus drei Personen bestand: aus dem Verfasser dieses Rechenschaftsberichtes in seiner Eigenschaft als Vorstand des Theaterwissenschaftlichen Instituts der Wiener Universität, aus Dr. Hadamowsky, dem Direktor der Theatersammlung der Nationalbibliothek und aus Frau Univ.=Doz.

Dr. Dietrich als Generalsekretärin der „Europäischen Theaterausstellung 1955". Für Spezialgebiete wurden Univ.=Prof. Unruh=Berlin, Univ.=Prof. Dr. Leopold Schmidt, Dr. Witeschnik, Gerald Morice und Prof. Florian herangezogen. Großes leisteten die drei Architekten: Prof. Clemens Holzmeister, Doz. Neumann=Spallart und Doz. Simony. Sie halfen uns, die Objekte zu „inszenieren", und sie gingen auf unsere Bitte ein, die Ausstellung zu einem in sich geschlossenen Gesamtkunstwerk werden zu lassen.

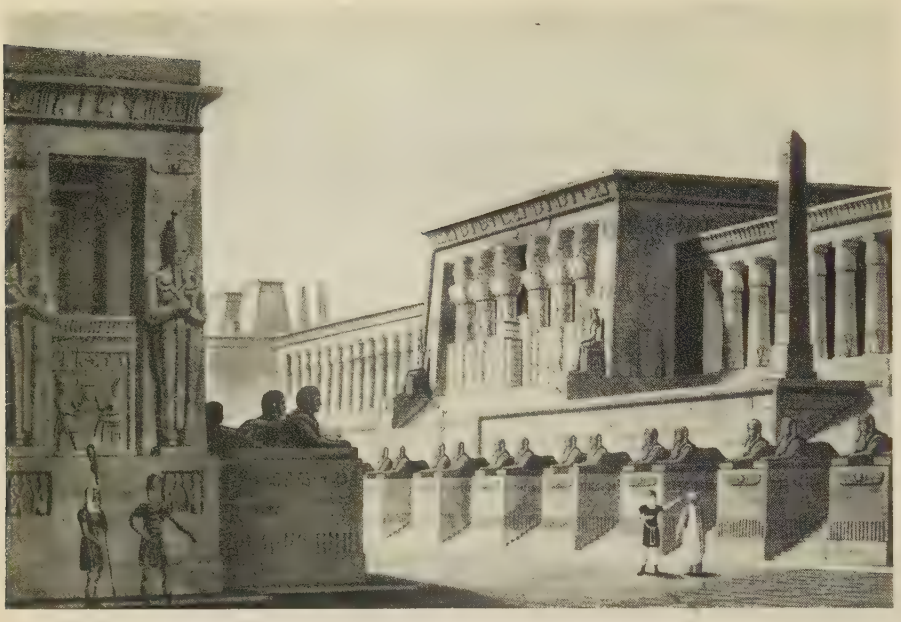
Besonderer Dank gilt dem österreichischen Unterrichtsministerium und der Stadt Wien, die diese Ausstellung finanziell ermöglichten. Der größte Dank aber gebührt den 386 Leihgebern aus 24 Staaten, die das Vertrauen zu uns hatten und uns ihre Kostbarkeiten leihweise überließen. Manche von ihnen sandten dankenswerterweise auch ihre einheimischen Theaterforscher zu uns, um uns beim Aufstellen der betreffenden Spezialabteilungen zu unterstützen. Sie alle haben geholfen, wenigstens für einige Monate den stolzen Entwicklungsgang des europäischen Theaters als vielstimmige Einheit begreifen zu lernen. Wenn einer der Kritiker schrieb, was den Diplomaten so selten gelingt, sei hier vollendet gelungen: das Notwendig=Gemeinsame vor dem Trennenden sichtbar zu machen, dann fällt dieses Lob auch all diesen Leihgebern zu, die in ihrem Enthusiasmus und ihrer großen Liebe zum Theater mitgewirkt haben, wenigstens für einen Atemzug der Geschichte das Ganze eines Kontinents im Spiegel des zweitausendjährigen Kulturfaktors Theater in Erscheinung treten zu lassen. Das flüchtigste aller Kunstelemente, das — wie Lessing es nannte — „transitorische" des Theaters, erhielt damit ein Denkmal, an dem fast alle Länder unseres Kontinents mitbauten.

KATALOG DER EUROPÄISCHEN THEATERAUSSTELLUNG 1955

Für Fachinteressenten stehen noch einige Exemplare dieses auf Seite 83 genauer besprochenen Kataloges zur Verfügung. Anforderungen sind an das Theaterwissenschaftliche Institut der Wiener Universität, Wien, I., Hofburg, Batthianystiege, zu richten. Preis (einschließlich Porto) DM 6.—, bzw. sfr 6.— oder öS 35.—.

Szenenbild nach der Wiener Uraufführung im Freihaustheater 1791; I/18: „Es lebe Sarastro!" Farbstich von Geyl und Nesselthaler (Wien, Städt. Sammlungen).

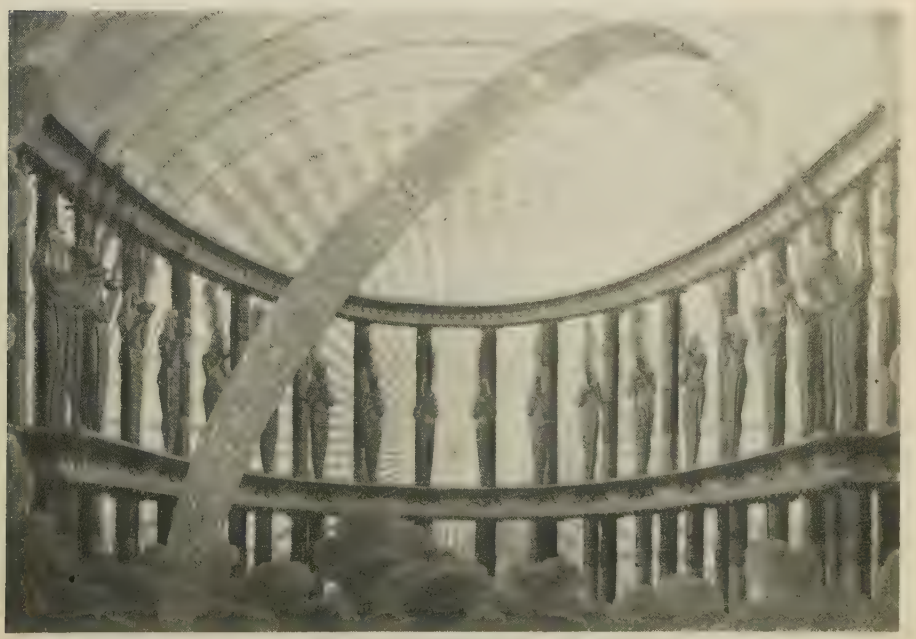
Szenenentwurf von Joseph Quaglio zur Münchener Inszenierung 1793; „Königin der Nacht" (München, Theater-Museum).



Szenenentwurf von Friedrich Beuther zur Weimarer Inszenierung 1816; „Tempel der Isis" (München, Theater-Museum).

Bühnenbildentwurf von Karl Friedrich Schinkel zur Berliner Inszenierung 1816; „Feuer und Wasser". Nach einem Aquatintablatt von Karl F. Thiele.

Bühnenbildentwurf von Simon Quaglio zur Münchener Inszenierung 1818; „Königin der Nacht". Aquarell von Simon Quaglio.



Dasselbe; „Sonnentempel" (Beide: München, Theater-Museum).

Oben: Französischer Saal der Internationalen Theaterausstellung 1892, Wien (Rotunde); Aquarell aus dem Besitz der Fürstin Clementine Metternich (Schloß Corvey).

Unten: Blick in den Saal: Theater der Antike, Europäische Theaterausstellung 1955, Wien (Künstlerhaus); (Photo: Prof. Madensky, Wien).

BESPRECHUNGEN

DARMSTÄDTER GESPRÄCH 1955: THEATER

Von Ludwig Hörbrandt (Wien)

(Darmstädter Gespräch / Theater. Herausgegeben im Auftrage des Magistrats der Stadt Darmstadt und des Komitees Darmstädter Gespräch 1955 von Egon Vietta, Darmstadt, Neue Darmstädter Verlagsanstalt, 1955)

In nun schon gewohnt vornehmer Form und mit Einbeziehung auch diesmal wieder aller Zwischenrufe und Diskussionsreden, wird uns der Wortlaut des dem Thema: Theater gewidmeten „Darmstädter Gesprächs 1955" vorgelegt — ergänzt um den bebilderten Katalog der parallel dazu veranstalteten Ausstellung: „Theaterbau", die von der Antike bis zur Gegenwart, ja in manchen kühnen Entwürfen auch schon ins Künftige führte.

Man könnte nicht sagen, daß dieses Theater-Gespräch auch nur im entferntesten so befriedigt hätte, wie es manche vorangegangenen Darmstädter Gespräche in geradezu fundamentaler Weise getan hatten. Ein eigenartiger Zwiespalt überschattet das ganze Gespräch schon von den ersten Begrüßungsreden an. Der zuständige Kultusminister beanständet die programmatische Erklärung, die Darmstädter Gespräche strebten „nicht nach Entscheidungen oder Lösungen". Wozu, fragt er (wenn auch in zarterer Umschreibung) zahle er dann eine so hohe Subvention für diese Veranstaltung? Und der Oberbürgermeister von Darmstadt beanständet Viettas Buch „Katastrophe oder Wende des deutschen Theaters", in dem jeglisches subventionierte Theater als Träger des Ungeistes und des abwegigen Kompromisses gegeißelt wird. Denn der gleiche Vietta war der Leiter des Darmstädter Gesprächs und die gleiche Stadt Darmstadt erhält mit Hilfe hoher Subventionen Sellners ausgezeichnetes Landestheater, eines der geistvollsten und konsequentesten in Westdeuschland, an dem wieder Vietta als Chefdramaturg wirkt! So kam es, daß oft und oft während der Debatten und Referate statt über Fundamentalfragen über Subventionen gesprochen wurde ...

Wir können aus dem 340 Lexikonoktavseiten umfassenden Diskussionsband nur mit ein paar Strichen die Themen herausarbeiten, die für die Theaterwissenschaft interessant und für das Profil des heutigen Theaters charakteristisch sind.

Der Ehrenvorsitzende des Darmstädter Gesprächs, Prof. Emil Preetorius, war es, der als erster dieses Profil des Gegenwartstheaters zu umreißen versuchte, als er von der Bühne dieser „wundgeschlagenen, gefahrenumwitterten unruhvollen Erde" sprach, das, „angerührt vom Zweifel an einer ins Irreale gleitenden Realität, um eine neue Transparenz oder Transzendenz ringe". So ist das moderne Spiel vielfach angesiedelt an den verschwebenden Grenzen von Tod und Leben, von Diesseits und Jenseits. Alsdann: die Urthemen des Theaters tauchen im überhellten Bewußtsein unserer Tage aus dem Dunkel des Unbewußten in einem zwanghaft-dialektischen Prozeß empor: die Archetypen aller dramatischen Kunst, die Antike als ein magischer Spiegel, in dem wir die eigene Gestalt in fremder, gereinigter Erscheinung zu erkennen, ein neues Selbstverständnis daraus zu gewinnen hoffen. Und zugleich steht das Theater im seltsamen Vorgang einer Desillusionierung, einer Selbstauflösung, einer Demaskierung: denken Sie etwa an den heute so beliebten, kühl-ironischen Kommentator, an

die unbekümmerte Vertauschung von Bühne und Publikum, an die Zerlösung der Einheit von Zeit und Raum und der sonstigen überlieferten dramatischen Gesetze." Es ist nur logisch, daß Preetorius schließlich fragt, ob in einer Weltstunde, „die dabei ist, das jeweils sinnenhaft in sich Ganze, das eigentlich Individuelle, Ding wie Mensch, aufzulösen", der „konkrete Mensch als Akteur noch stellvertretendes, symbolhaltiges Gesicht und Gewicht haben kann, ob er nicht zwangsläufig mehr und mehr zu einem Strukturmodell, einem abstrakten Typus, einer vergeisterten Chiffre gerinnen muß"? Die heutige Krise des Theaters in voller Tiefe erfassen, heiße deshalb „die Krise des Menschen" bloßzulegen, „mehr noch: die Krise der Einheit von Welt und Mensch, die dabei ist, den Menschen wurzellos zu machen und die Welt zu einem seelenlosen Mechanismus". Preetorius möchte deshalb das Darmstädter Gespräch geführt wissen über das Theater als Urphänomen der Menschheit, erwachsen aus dunkel-frühem, magisch-religiösem Grunde, geworden zum hundertfach facettierten Spiegel geistesgeschichtlichen Gestaltwandels, gesammelt im leibhaftigen Wort, der sprechenden Gebärde des spielenden, lebendigen Menschen als seiner sichtbaren und bestimmenden Mitte."

Von dieser hohen Zielsetzung ist aber nur ein Bruchteil der Referate erfüllt. Noch verkündet Gustav Rudolf Sellner, Theaterspielen sei eine Grundtätigkeit des Menschen. Schon der letzte, d. h. der Gegenwarts-Saal der Ausstellung „Theaterbau" habe gezeigt, wie ratlos man dieser Grundtätigkeit heute gegenüberstehe. „Diese Ratlosigkeit hat uns ja auch hier zum fünften Darmstädter Gespräch zusammengebracht, um gemeinsam etwas über die Position des Theaters in unserer Zeit in Erfahrung zu bringen, über sein Wesen, seinen Weg und seine Aufgabe." Die Antworten sind freilich so diffus wie unsere uneinheitlich gewordene Welt. Mit unendlicher Klarheit baut der klassische Philologe Walter F. Otto „die antiken Grundlagen des abendländischen Theaters" hin. Er läßt das großartige Schauspiel lebendig werden, das sich im Entstehungsvorgang des griechischen Theaters vollzog. Diese Rede gehört zum Klarsten, das über Werden und Wesen der griechischen Tragödie geschrieben wurde. Sie weiß, wie wenige Darlegungen dieser Art, um den „königlichen Helden" Bescheid. Und sie verkündet, die griechische Tragödie sei „viel mehr als ein Spiel von Schuld und Sühne, von Glück und Unglück, von Schicksal und menschlicher Ohnmacht. Sie spielt in einem gotterfüllten Kosmos. Sie ist die grandioseste Wette zwischen Mensch und Gott, ein Kampf, wie ihn nur die erhabenste Menschenart kämpfen kann, der zwar mit dem Untergang des Sterblichen enden muß, aber mit einem Untergang, der trotz seiner Schrecken groß, erhebend und in einem hohen Sinne freudig ist."

In einer schrillen Dissonanz folgt auf Ottos ins Monumentale weisenden Vortrag der des Frankfurter Soziologen Theodor W. Adorno zum Thema: „Theater, Oper, Bürgertum." Mit glasklarem Verstand wird da zu beweisen gesucht: „In der Oper transzendiert der Bürger zum Menschen." Ja, Adorno geht so weit, jegliche Opernform als von Haus aus, d. h. schon von den Renaissanceanfängen her, „bürgerlich" zu charakterisieren. Daneben tritt die zweite These: „Die Oper wird beherrscht vom Element des Scheins" und: „Die Opernkrise ist erreicht, weil die Opernform ihres Scheins sich nicht entäußern kann, ohne sich selbst preiszugeben, und es doch wollen muß." Adorno erklärt deshalb: „Angemessen wäre es, die Oper als die spezifisch bürgerliche Form zu deuten, welche paradox inmitten der entzauberten Welt und mit deren Mitteln das magische Element der Kunst zu bewahren trachtet." Hiebei sei das wesenseigen-kostümhafte Element der Oper von dem ostentativen kaum zu trennen. Da bedarf es nur eines Schrittes, um zur Hypothese vorzudringen: „Die Opernform erfüllt sich vielleicht dort am vollkommensten, wo sie selbst den Anspruch auf Seele und Ausdruck opfert und zum künstlichen Naturlaut übergeht; die Koloratur ist keine bloße Form äußerlicher Übertreibung, sondern gerade an ihr als einem Extrem tritt die Idee der Oper am reinsten hervor." Der modernen Oper, Alban Berg ausge-

nommen, steht Adorno deshalb mit größter Skepsis gegenüber: „Alle Versachlichung des Theaters durch Konstruktionsprinzipien hat ihre Grenze an den lebendigen Menschen, auf welche die Szene verwiesen bleibt. Verzichtet es auf den Trug humaner Unmittelbarkeit, auf private Psychologie, so droht ihm das Spruchband, die ins empirische Dasein willkürlich eingelegte, überhöhende Intention, die erträglich würde nur, wenn man von empirischem Dasein all das fortließe, wodurch es wiederum seine Bestimmtheit und Gewalt eigentlich empfängt." Es konnte nicht fehlen, daß in der Diskussion die bedeutenden Opernregisseure, allen voran Günther Rennert, ganz anderer Meinung waren, weil sie ihre Aufgabe gerade in der Überbrückung zwischen der Ursprungseigenart der Opernwerke vergangener Epochen und dem heutigen Publikum sehen.

Am zweiten Tag, der dem „Werk" gewidmet war, referierte, noch ironischer als Adorno, Friedrich Sieburg, der bekannte Kritiker aus Stuttgart, über „Das Theater als Gegenstand der Kulturpolitik". Sieburg wendet sich nicht nur gegen die kulturpolitischen Übertreibungen des Intendantenwesens, sondern auch gegen die Überwertung der „Deutung" durch den Regisseur: der Gegenwart sei der Interpret wichtiger als der Schöpfer, die Deutung interessanter als das Werk. Im ganzen Theaterbetrieb von heute, der eigentlich Kulturkonsumation sei, werde versucht, über Untiefen hinwegzugleiten, mit Mitteln, denen nicht mehr genügend Autorität innewohne. Dann lieber ein Routiniertheater. Das Theater als Element der Kultur habe ursprünglich nur der Aufhebung der Einsamkeit gedient. Wagner habe daraus ein Theater der Gesinnung gemacht, das nur zu leicht in eine Sackgasse führe. „Das echte Theater, das jeder Kulturpolitik zu widerstehen fähig ist, setzt ein Publikum voraus, in dessen Wesen es liegt, sich gegenseitig gelten zu lassen und sich zu vertragen. Das aber, fürchte ich, ist nicht unsere Sache..." Es ist verständlich, daß kaum ein anderes Referat des Darmstädter Gesprächs so geteilte Aufnahme fand.

Es ist wie ein Sonnenstrahl inmitten düsteren Gewölks, wenn auf solche Debatten voll der gegenseitigen Mißverständnisse dann Reinhold Schneiders Rede: „Der Auftrag des Dramas" folgt. Für ihn ist „die Szene prophetische Deutung". Und er weiß aus zweitausendjähriger Erfahrung des abendländischen Theaters: „Die Szene hallt von Geschichte wider und wirkt in die Geschichte hinein." An vielen Beispielen aus der Weltdramatik zeigt Reinhold Schneider die Wetterscheide der heutigen. Eines aber, meint er abschließend, müßten wir wissen, wenn wir versuchen wollten, die Bühne in unsere Schicksalsgestaltung einzubeziehen: „Das Tragische ist das Vererbte und zugleich das ganz Neue: die bestürzende Herausforderung der Geschichte an uns, der Geschichte durch die Kunst." Wären wir uns dessen bewußt, dann könnte es sein, daß auch für uns das Theater wieder zum Rettenden würde: „Wieder und wieder haben die Völker sich gefunden, behauptet vor der tragischen Bühne, sind sie, in der äußersten Gefahr, vor dem tragischen Spiel der Geschichte fähig geworden."

Wenn wir noch anmerken, daß Oskar Fritz Schuh das Wort ergriff, um einer Spezialisierung der einzelnen Theater das Wort zu reden, so daß eine wechselseitige Ergänzung der Sphären zustande käme; wenn wir hinzufügen, daß eine vieldiskutierte „Botschaft" von Bert Brecht verlesen wurde; daß Preetorius zu Fragen des Bühnenbildes von heute das Wort nahm, dann ist wenigstens der Rahmen abgesteckt. Man muß alle die leidenschaftlichen Auseinandersetzungen an sich vorübergleiten lassen, um sich selbst davon zu überzeugen, daß trotzdem mehr Monologe als Dialoge gehalten wurden und daß nur wenige aus ihrem Gehäuse herausfanden. Gleichwohl möchten wir dieses Gespräch und seine Buchgestalt nicht missen. Beide sind Dokumente von zeittypischer Symptomatik. Auch aus ihrem Aneinandervorbeireden noch lernen wir erkennen, woran es dem Theater von heute fehlt und wo — wie wir hoffen — das Theater von morgen den Durchbruch finden wird.

Louis Jouvet, „Ecoute, mon ami! Das Rätsel Theater", dt. von Albrecht Schoenhals; Verlag Kurt Wesemayer, Hamburg 1955, 46 S. — Original 1952 bei Flammarion, Paris.

Gedanken, Aphorismen, Reflexionen, Selbstgespräche und Worte an Freunde und Schüler von Louis Jouvet enthält dieser schmale Band — locker und leicht hingeworfen wie bunte Blätter an einem Herbsttag, glitzernd und leuchtend. Jeder Satz gereift in einem 30jährigen Suchen und Tasten, Erfahren und Erleben des Rätsels: Theater.

Einsatz der Persönlichkeit und Entpersönlichung des Schauspielers, Beziehungen des Schauspielers zum Drama, zum Publikum, zur Welt, Festlegung der gemeinsamen Spielregeln, Idee und Verkörperung einer Rolle, Selbstkontrolle und Gestaltungsvermögen, hemmende und fördernde Kräfte in der Arbeit des Schauspielers, Eitelkeit und Berufung — all diese erregenden Fragen klingen hier an — und packen in der ergreifenden Unmittelbarkeit gestammelter Erlebnisse und beschwörender Erkenntnisse. Rätsel: Theater! Besonders schön und dem Inhalt entsprechend ist der Druck in Linotype Garamond-Antiqua sowie der Schutzumschlag nach einem Entwurf von Eva Hagemann, Hamburg.

Margret Dietrich (Wien)

Anton Bauer, Opern und Operetten in Wien. Verzeichnis ihrer Erstaufführungen in der Zeit von 1629 bis zur Gegenwart. Verlag Hermann Böhlaus Nachf., Graz-Köln, 1955, 156 S.

Eine vollständige Statistik aller Titel der in Wien seit dem Jahre 1629 aufgeführten Opern und Operetten gab es bisher noch nicht. Alex. v. Weilen hatte lediglich die Titel der höfischen Opern- und Oratorienwerke bis 1740, und M. Voll ein „Chronologisches Verzeichnis aller Schauspiele, deutschen und italienischen Opern . . ." von 1794 bis 1807 aus dem Wiener Opernrepertoire zusammengestellt. Anton Bauer hat sich in dem vorliegenden Buch die Aufgabe gestellt, diese Forschungsinseln der Wiener Spielplankunde des musikalischen Theaters in das Festland einer möglichst vollständigen Statistik vom ersten Auftreten des Operngenres in Wien („Gli Austriaci", 1629) bis zur Gegenwart einzubetten. (Nur geistliche Werke dramatischen Charakters, wie Oratorien, Rappresentazioni usw. wurden nicht berücksichtigt.) Nicht weniger als 4870 Titel bietet das Verzeichnis in alphabetischer Anordnung. Die Titelangaben werden ergänzt durch die Gattungsbezeichnung, Aktanzahl, Name des oder der Komponisten und Textdichter, Übersetzer, Bearbeiter; das Datum der Ur- oder Erstaufführung wird festgehalten und zuletzt verweisen Ziffern auf die Theater, in denen das Stück aufgeführt wurde.

Das separierte Theaterverzeichnis umfaßt allein 104 Nummern von Häusern (bestehenden und nicht mehr bestehenden), in denen während der letzten 300 Jahre musikalisches Theater gespielt wurde; eine Tabelle am Schluß des Bandes schlüsselt die chronologische Folge der Titel auf. Komponisten- und Textdichterverzeichnisse fehlen nicht.

Bauer hat hier eine unschätzbar mühsame und dankenswerte Arbeit geleistet, deren Früchte der Wissenschaft von höchstem Nutzen sein werden.

Margret Dietrich (Wien)

BIBLIOGRAPHIE

des im ersten Halbjahr 1955 angezeigten theaterwissenschaftlichen Schrifttums

2. Teil

Von Franz Hadamowsky (Wien)

8. DRAMA UND DRAMATURGIE

Apollonio M., Dramaturgie. Brescia: Morcelliana 1954. 104 S.

Bentley Eric Russel, The playwright as thinker; a study of drama in modern times. New York: (Noonday Press) 1955. 334 S.

Brosche Walter, Vergleichende Dramaturgie von Schauspiel, Hörspiel und Film (mit Berücksichtigung des Fernsehens). Wien 1954. 333 Bl. Diss.

Cooper Charles William, Preface to drama; an introduction to dramatic literature and theater art. New York: Ronals Press 1955. 781 S.

Downs Harold, Appraising a play; foreword by Donald Wolfit. London: Jenkins 1955. 96 S.

Kerr Alfred, Die Welt im Drama. Hrsg. v. Gerhard. F. Hering. Köln: Kiepenheuer & Witsch (1954). 623 S.

Kerr Walter, How not to write a play. New York: Simon & Schuster (1955). 254 S.

Lambe Frank, Producing a play; with a foreword by M. Macqueen-Pope. London: Foyle (1955). 96 S.

Lobb K. M., The drama in school and church. London: Smith & Sohn s. a. 144 S.

Müller Gottfried, Dramaturgie des Theaters, des Hörspiels und des Films. Mit einem Beitrag v. W. Liebeneiner über die Aufgaben des Filmregisseurs und Dramaturgen. Würzburg: Konrad Triltsch 1955.

Sievers W. David, Freud on Broadway; a history of psychoanalysis and the American drama. New York: Hermitage House 1955. 479 S.

Stacey Roy, The play produced: articles by their authors on the production of plays, including music plots. No. 2. London: Stacey Publications (1955). 24 S.

Stahl Augusta Eliana, Die spanischen Habsburger im spanischen Drama. Wien 1953. Diss.

White Edwin Charles, Problems of acting and play production; with a foreword by Flora Robson. Revised and reprinted. London, Pittman 1955. XIII, 170 S.

Williams Raymond, Drama in performance. London: Muller 1954. 128 S.

9. SCHAUSPIELER UND SCHAUSPIELKUNST, KOSTÜM UND MASKE

Bab Julius, Kränze dem Mimen. Emsdetten: Lechte (1954). 368 S. Ill.

Baisse et Robin, Maquillages et perruques au théâtre. Paris: Edit. Billaudet (1955). 200 S.

Baranski Matthew, Mask making. Creative methods and techniques. Massachusetts: Davis Press 1954. 101 S. Ill.

Boas Guy (Hermann Sidney), Shakespeare and the young actor: a guide to production. London: Rockliff 1955. XI, 126 S.

Copeau Jacques, Notes sur le métier du comedien. Paris: M. Brient 1955.

Dalla Brida Emilio, Il Costume storico nel teatro. Milano: S. Majocchi 1954. 220 S. Ill.

Doisy Marcel, Jacques Copeau ou l'absolu dans l'art. Paris: Cercle du livre 1955. 260 S. (In: Les Univers de la littérature.)

Jacobs Monty, Deutsche Schauspielkunst. Zeugnisse zur Bühnengeschichte klassischer Rollen. Im Auftr. d. Deutschen Akademie d. Künste neu hrsg. v. Eva Stahl. Berlin: Henschel 1954. 539 S. Ill.

Jouvet Louis, Le Comédien desincarné. Paris: Flammarion 1954. 283 S.

Pirchan Emil, Das Maskenmachen und Schminken. Anleitung zur Ausführung von Maskierungen. 2. Aufl. Ravensburg: Maier (1954). 86 S. Ill.

Riccoboni Francesco, Die Schauspielkunst. L'Art du theatre 1750. Übers. v. Gotth. Ephraim Lessing. Angef.: Friedr. Ludw. Schröder: Auszüge aus Franz Riccobonis Vorschriften über die Kunst des Schauspielers mit hinzugefügten Bemerkungen. Hrsg. eingel. u. m. Anmerk. versehen v. Gerhard Pins. Berlin: Henschel 1954. 167 S.

Schminken — in Frage und Antwort (Zeichnungen Renate Riess). Freiburg i. Br.: Vereinigung zur Förderung des Laienspiels e. V. (1954).

Stanislawski K. S., Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle. Hrsg. v. Maxim Vallentin. Berlin: Henschel s. a. 180 S. (Schriftenreihe „Bühne der Wahrheit".)

Wood Roger und Mary Clarke, Shakespeare at the Old Vic. Hamlet, All's Well That Ends Well, King John, Twelfth Night, Coriolanus, The Tempest. London: Black 1954. 98 S. Ill.

10. RELIGIÖSES THEATER

Ein altes deutsches Josephspiel. Von den zwölf Söhnen Jakobs des Patriarchen. Hrsg. v. Arthur Kutscher u. Matthias Insam nach der Asamer Hs. von 1678, ergänzt von Anton Dörrer. Emsdetten: Lechte 1954. 154 S. (= Die Schaubühne. Bd. 45.)

Eliot Thomas Stearns, Religious drama; mediaeval and modern. New York: House of Books 1954. 32 S.

Miracles de Nostre Dame par personnages. Kritische Bibliographie und neue Studien zu Text, Entstehungszeit und Herkunft von Rudolf Glutz. Berlin: 1954. VIII, 178 S. (Veröffentl. d. Inst. f. Roman. Sprachwiss. d. Dt. Akad. d. Wiss. zu Berlin.)

Moselley J. Edward, Using drama in the church; rev. ed. St. Louis: Bethany Press 1955. 96 S.

Plays for Passiontide and Easter. London: Religious Drama Society of Great Britain (1955). 12 S.

11. COMMEDIA DELL'ARTE, VOLKSSPIEL, LAIENSPIEL

Bragaglia Antonio Giulio, Pulcinella. Firenze: Gherardo Casini 1954. 608 S. Ill.

Cervellati Alessandro, Storia delle maschere. Ill. dell'autore ricavate da incisioni, disegni, pitture e fotografie originali. Bologna: Il Resto del Carlino 1954. 384 S.

Esar Evan, The Humor of Humor. The Art and Techniques of Popular Comedy. London: Phoenix House 1954.

Gräffshagen Stephan, Erich Reisch und Jupp Vlatten, Gespielt und aufgenommen. Ein Fotobuch des Laienspiels. Freiburg i. Br.: Vereinigung zur Förderung des Laienspiels e. V. (1954). 96 S. Ill.

Haven Hans, Laienspiel. Ein Handbuch für alle Freunde des Spiels. Kassel, Basel: Bärenreiter-Verl. (1954). 94 S. Ill.

Kaiser Hermann, Laienspiel leicht gemacht! Fingerzeige und Anregungen vor allem für Spielleiter. Freiburg i. Br.: Vereinigung zur Förderung des Laienspiels e. V. (1954). 32 S.

Kutscher Artur, Die Comedia dell'arte in Deutschland. Emsdetten: Lechte 1955. 88 S.

Schmidt Leopold, Das deutsche Volksschauspiel in zeitgenössischen Zeug-

nissen vom Humanismus bis zur Gegenwart. Berlin: Akademie-Verl. 1954. (= Veröffentlichungen des Instituts f. dt. Volkskunde 7.)

12. OPER

Abert Anna Amalie, Claudio Monteverdi und das musikalische Drama. Lippstadt: Kistner & Siegel 1954. 354 S.

Fetting Hugo, Die Geschichte der Deutschen Staatsoper. Berlin: Henschel s. a. 500 S. (= Veröffentl. d. Deutschen Akademie der Künste.)

Die Komische Oper 1947—1954. Hrsg. v. d. Intendanz d. Komischen Oper Berlin. (Berlin): Henschel (1954). 212 S. Ill.

Die Komische Oper. [Andere Ausgabe:] Mit Beiträgen von Walter Felsenstein, Karl Schönewolf, Karl Laux u. a. Düsseldorf: Progreß-Verl. Johann Fladung 1955. 212 S. Ill.

Lepel Felix v., Die Städtische Oper in Berlin-Charlottenburg als Weltkulturstätte. Ein Berliner Theater-Tagebuch. Erw. Neudr. (Berlin-Charlottenburg: 1954). 20 S.

Opera e Balletto in Italia. A cura di G. M. Gatti . . . Roma: Bestetti 1955. 300 S.

Rosenthal Harold (Hrsg.), Opera annual 1954—1955; introd. by the Earl of Harwood. (New York: Central BK Co.) 1954. 183 S. Ill.

Smith William Clarkes (Compiler), The Italian opera and contemporary ballet 1799—1820: a record of performances and players with reports from the journals of the time. London: Society for Theatre Research 1955. 18, 191 S.

13. BALLETT

Atkinson Margaret Flemmind and Juv Hillman May, Dancers of the ballet; biographies. New York: Knopf 1953. 189 S.

Baignères Claude, Ballets d'hier et d'aujourdhui. Paris: Plon 1954. 169 S. Ill.

The Ballett Annual 1955. A Record and Year Book of the Ballet. Ed. by Arnold L. Haskell. Jg. 9. London: Black 1954. 144 S.

Beaumont Cyril William, Complete book of ballets. Supplements. London: Putman 1954. XII, 215 S.

Beaumont Cyril, Ballets of today. Being a Second Supplement to the complete book of ballets. London: Putman 1954. 264 S. Ill.

Der Clown Gottes. Tagebuch des russischen Tänzers Vaclav Nijinsky. Übersetzt von Leonore Schlaich, m. e. Vorwort v. Tatjana Gsovsky.

Fisher Hugh, Alicia Markova. New York: Macmillan (1955). 32 S. (= Dancers of tŏday 6.)

Fisher Hugh, Ballerinas of Sadlers Wells. New York: Macmillan 1954. 32 S. (= Dancers of Today 5.)

Fisher Hugh, The story of the Sadler's Wells Ballet. New York: Macmillan 1955. 67 S. Ill.

Franks Arthur Henry, Twentieth century ballett. New York: Putman (1954). 240 S. Ill.

French Ruth and Felix Demery, First steps in ballet: a practical guide to the five grades of Children's Examinations and the Elementary Examination of the Royal Academy of Dancing. Revised ed. London: R. French 1955. 76 S.

Gregory John, Diaghilev's oversight and the aftermath; foreword by Sir John Anderson. London: Federation of Russian Classical Ballet 1954. 18 S.

Haskell Arnold, A picture History of Ballet. London: Hulton Preß 1954. 26 S. Ill.

Haskell Arnold Lionel (David) in collaboration with Walter Nouvel, Diaghileff: his artistic and private life. London: Gollancz 1955. 382 S.

Les Hommes de la danse. Photographes de Michel Huet. Préface de Kreita Fodeba. Lausanne: Chairefentain 1954. 134, 6 S. Ill.

Hurck Salomon, The world of ballet. London: Hale 1955. 317 S.

Mille Agnes de, Tanz und Theater (Dance to the piper). Deutsch v. Maria Winiewicz u. Pia v. Hartungen. Wien, München, Zürich: Frick (1955). 280 S. Ill.

Niehaus Max, Ballett. München: Prestel (1954). 207 S. Ill.

Sacharow Rostislaw (Rostislav Sacharov), Sowjetisches Ballett. (Berlin): Tägliche Rundschau 1954. 61 S. Ill.

Terry Walter and Paul Himmel, Ballet in action. New York: Putman 1954. 192 S.

Ulanowa (Galina), Ballets soviétiques. Paris: Editions Cercle d'art 1954. 64 S.

Ulanowa Galina, Über das sowjetische Ballett (Übers. aus dem Russischen). Ill. v. Hans Erni. (Lausanne): 1955. 53 S.

14. PUPPENTHEATER

Bührmann Max, Das farbige Schattenspiel. Besonderheit, Technik, Führung. Bern: P. Haupt (1955). 64 S.

Hayde Bertl, Vorhang auf! Szenarien f. d. Handpuppenspiel. Wien: Österr. Bundesverl. (1954). 44 S. (= Handpuppenspiele. H. 13/14).

Koelner Richard, Marionetten. (Basel): Basler Marionettentheater 1954. 24 S. Ill.

Marsh Alexandra, Puppets plays and patterns for Glove puppets. London: Harrap 1955. 176 S.

March Alexandra, Plays and patterns for glove puppets. London: Smith & Son s. a. 175 S.

Speaight George, The History of the English Puppet Theatre. London: Harrap 1955.

15. THEATER UND FILM

Film und Bühne. 1955. (Berlin: Henschel 1954.) 56 Bl. Ill. (Abreißkalender.)

Hellberg Martin, Bühne und Film. Reden und Aufsätze aus der Praxis. Berlin: Henschel 1955. 239 S.

Inhalt, Fortsetzung von Umschlagseite 2

Seite

Von Tolstoj zu Faulkner. Dramaturgische Randbemerkungen. Von Leopold Lindtberg (Zürich) 55
Religiöse Problematik in den Dramen Hochwälders. Von Richard Meister (Wien) . . 60
Das Bild des Menschen im Drama der Gegenwart. Von Christian Mettin (Lübeck) . . 66

Das Porträt

„Mehr Feinde zu schlagen . . ." Von Henry de Montherlant (Paris) 74
Henry de Montherlant. Von Robert d'Harcourt (Paris) 75

Institute / Kongresse / Ausstellungen

Collection Auguste Rondel. Von André Veinstein (Paris) 78
Europäische Theaterausstellung 1955. Von Heinz Kindermann (Wien). Mit 1 Tafel . 81

Besprechungen

Darmstädter Gespräch / Theater. Hrsg. von Egon Vietta (L. Hörbrandt) 89
Louis Jouvet, „Ecoute, mon ami! Das Rätsel Theater" (M. Dietrich) 92
Anton Bauer, Opern und Operetten in Wien (M. Dietrich) 92
Bibliographie des im ersten Halbjahr 1955 angezeigten theaterwissenschaftlichen Schrifttums, 2. Teil. Von Franz Hadamowsky (Wien) 93

KATALOG DER EUROPÄISCHEN THEATERAUSSTELLUNG IN WIEN 1955

Herausgegeben von Univ.-Prof. Dr. Heinz Kindermann und Direktor Dr. Franz Hadamowsky

366 Seiten. 64 Tafeln. Quart. 1955. öS 35.—, DM 6.—, sfr 6.—

Dieser Katalog umfaßt eine Bibliographie und eine Ikonographie mit Text-einführungen in die einzelnen Sachgebiete und Perioden der europäischen Theatergeschichte. Er verzeichnet die wichtigsten theaterhistorischen Denk-mäler aus 388 Sammlungen in 24 europäischen Ländern, historisch und nach Sachgebieten geordnet. Der Katalog gibt damit einen Überblick über die be-deutendsten theatergeschichtlichen Denkmäler überhaupt und stellt so ein ein-maliges Nachschlagewerk für Theaterhistoriker, Dramaturgen, Bühnenbildner und alle Theaterinteressenten dar.

Bestellungen erbeten an: Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, I., Hofburg, Batthianystiege.

Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich

WIENER MUSIKWISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE

Unter Leitung von Erich Schenk, Band 2

ANTON BAUER

OPERN UND OPERETTEN IN WIEN

Verzeichnis ihrer Erstaufführungen in der Zeit von 1629 bis zur Gegenwart

XII, 156 Seiten. 1 Tafel. 1 Übersichtsplan. Großoktav. 1955
Brosch. S 86.—, DM 14.80

In einem rund 4900 Nummern umfassenden Titelverzeichnis hält Anton Bauer die Daten über Komponisten, Textdichter, Bearbeiter, Aktanzahl, Erstaufführungszeit und -ort fest. Mehrere Register (alphabetisches Verzeichnis der Bühnenwerke, Namen der Komponisten, der Textdichter, -bearbeiter und -übersetzer) erschließen das Werk zum vielfältigsten Gebrauch durch die Musik-, Theater- und Literaturwissenschaft. Ein chronologisches Verzeichnis der Erstaufführungen macht die Bedeutung Wiens als Opern- und Operettenstadt besonders eindrucksvoll sichtbar. „Eine wahrlich selbstlose wissenschaftliche Leistung" und „ein wichtiges bibliographisches Hilfsmittel" nannte die „Wiener Zeitung" diese Arbeit.

HAJO JAPPE

ROM IN SEINEN KUNSTDENKMALEN

VIII, 165 Seiten. 19 Tafeln. Oktav. 1956. Leinen DM 12.—

An den wesentlichen Kunstdenkmalen der Ewigen Stadt — Architektur, Plastik und Malkunst von der Antike bis zum Barock — zeigt Jappe, kunstwissenschaftlich wohlfundiert, das eigentlich Römische, das dieser Stadt ihren Zauber verleiht. Ein Buch der Erinnerung für jeden, der Rom kennt, ein Buch der Vorbereitung für jeden, der nach Rom reist, ein Buch für alle, die Rom als ein Zentrum europäischer Kultur bewundern.

ANDREAS LIESS

JOHANN MICHAEL VOGL

Hofoperist und Schubertsänger

224 Seiten, 8 Tafeln und Notenbeispiele im Text und als 16seitige Beilage.
Oktav. 1954. Leinen S 78.—, DM 14.—

Johann Michael Vogl war als hervorragendster Opernsänger seiner Zeit zugleich Führer der „deutschen Opernbewegung" am Wiener Kärntnertortheater und damit Repräsentant einer glanzvollen Epoche der deutschen Musikbühne. Andreas Liess, der bekannte Musikhistoriker, hat diese für die Operngeschichte wichtige, aber weiteren Kreisen bisher weniger geläufige Wirksamkeit Vogls — neben dessen unvergänglichen Verdiensten als Freund und Förderer Schuberts — erstmalig monographisch gewürdigt und damit viel Neues zur Geschichte der Wiener Oper dargestellt.

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / GRAZ-KÖLN